الانتقال المجازي

من الصورة إلى التخييل

تأليف : جيرار جونيت
ترجمة: د. زبيدة بشار القاضي

منشورات وزارة الثقافة ـ الهيئة العامة السورية للكتاب ٢٠١٠

العنوان الأصلي للكتاب:

Gérard Genette

Métalepse
De la figure à la fiction

Editions du Seuil، Collection Poétique، Paris، 2004.

مقـدمـة

ثمة استنتاج يفرض نفسه في فجر القرن الأدبي الواحد والعشرين، نستهل به هذه المقدمة: لم يعد النقد الأدبي متقداً – وهذه تورية – كما كان في السبعينات من القرن الماضي، محرَّضاً آنذاك باكتشافات العلوم الإنسانية، وبحس المجهول الذي كان يثمن البحث العلمي. هذا، وقد كان شغف النقد مدفوعاً كذلك بتساؤلات لاسابق لها حول الظروف الرمزية والسياسية للأدب، تساؤلات فرضت أفكاراً نظرية تم طرحها، ثم نقدها علانية.

لكن تقلص ما نطلق عليه اسم "النظرية" إلى تعريفات، ومخططات – بينما كانت تعني قبل كل شيء دراسات، وتجارب، وأفكاراً – أدى أولاً إلى تجميد القراءة (قراءة النصوص) في تعليم الآداب، ثم إلى تحييد الفكر النقدي.

هل قيل كل شيء في مجال الأدب، أم مازال هناك ما يقال ؟

سؤال طرحته مجموعة من الأدباء والنقاد في بداية القرن العشرين، وهنا، ونحن في بداية هذا القرن، نطرح السؤال نفسه بما يتصل بالنقد الأدبي. فهل ثمة ما يمكن أن يقال، أم أن النقاد استنفدوا كل الأفكار والنظريات حول نقد النص الأدبي؟ ولهذا السبب اتجه النقاد إلى الرسم والمسرح والسينما، كما فعل جيرار جونيت في هذا الكتاب، وكما فعل جان ستاروبنسكي الذي تناول الأوبرا في كتابه الأخير *الساحرات*" (Les Enchânteresses).

لقد تحول رولان بارت من النقد إلى الرواية من خلال وريقات "*حياة جديدة*" (Vita nova) – المشروع الروائي الذي بدأه قبل وفاته المأساوية بقليل، والتي طُبعت في نهاية الجزء الأخير من أعماله الكاملة. يثير هذا الحدث الانفعالات، ويبعث إلى التفكير حول التوجه الحالي للنقد، بعد إعيائه من كل خطاب نظري وتوجيهي، أكثر مما حصل لبارت في نهاية حياته.

ماذا يمكن أن نحب في آخر ما كتب بارت؟

إنما هو قراءتنا الرومانتيكية للتحول المفترض الذي قاده إلى الرواية، عابرا من المجرد إلى المحسوس، ومن اللوغوس (العقل الأول) إلى الكلام الواضح، ومن الشامل إلى الفردي، ومن النظري إلى الواقعي. وها هو ذا البطل يصل إلى أبواب الحقيقي، بعد العديد من الأحداث، وبعد أن يمر بدروب خطرة، ومتاهات مميتة. يمكن للنهر أخيرا أن يصب في البحر. أخيرا، في نهاية المطاف، الآن!

يبدو أن الفنان لا يفتأ يبذل، هو نفسه، جهدا، لكي يهدم الفن. ولهذا الجهد، كما يرى بارت، ثلاثة أشكال: فالفنان يستطيع أن يعبر من دال إلى دال آخر؛ فإن كان كاتبا بإمكانه أن يصبح سينمائيا أو رساما، أو على العكس من ذلك، إذا كان رساما، بإمكانه أن يصبح سينمائيا، وأن يطور خطابات نقدية لا تتناهى عن السينما، وأن يرتد بالفن إراديا إلى نقده، كما يمكنه أن يطوع الكتابة ليصبح منظرا مثقفا، فلا يتكلم إلا من موضع أخلاقي؛ وإنه يستطيع أخيرا أن يوقف نشاطه ببساطة، وأن ينقطع عن الكتابة، ويغير المهنة.

فهل تحول جيرار جونيت من نقد الأدب إلى نقد السينما؟

وكيف يمكن قراءة هذا النقد الجديد لجونيت؟ بل كيف يمكن للمرء أن يقرأ النقد بعامة؟ هل يمكن أن نقرأه كما دعانا رولان بارت، أي أن نراقب خفية لذة الناقد، وأن نحول تفسير النص إلى تخييل[١] ؟

إن هذا يعني أن ننسى هدف هذه المقدمة، أي تقديم كتاب جيرار جونيت، بينما لا يسمح النص النقدي مطلقا بهذا اللهو المنحرف، لما يحتوي من أهمية وجدية. فمهما كان الناقد الأدبي متحررا، وصاحب فكر لعوب، كجونيت، لا يمكنه أن يستخف بواقع العمل الأدبي. فعقاب الناقد جديته، إذ عليه أن يفكر باستقامة وجدية حول عمل الخيال والفكر. وعمله الجدي يقوده إلى عوالم من الاحتيال، والارتجال، والمخاتلة، والابتكار اللهوي؛ وهنا تكمن المفارقة.

وفي هذا المقام، يفضل بعضهم كشف المظهر الوظيفي لدراسة النجاح الأدبي للكتاب، تأثيره في عقول الناس، وانتشاره. وآخرون لا يذكرون سوى الأسلوب، والأفكار والمقاطع المختارة، فيدخلون النص في سجل الأمجاد الأدبية. وبما أن الكتاب نقدي، فالمسألة تتعقد أكثر بسبب الطابع الغامض لهذا النموذج من النتاج الأدبي. فهل هو دراسة نقدية، أو تاريخ أدب يسعى لتثبيت حقيقة بعض الأعمال الأدبية، وكشف سر الأحجية للجمهور الواسع؟ ربما هي نصوص كغيرها من النصوص، وعلينا أن نتعلم أن نقرأ فحسب.

ولما كان الأمر كذلك، كان لا بد من اختيار طريقة تصلح لغرض المقدمات. لذا قررت الانطلاق من نقطة البداية، وهي "الكلمة"، من العنوان إلى المصطلحات. أي تعريف الكلمات، الكلمات المفضلة، الكلمات المفتاحية في نص جونيت. تلك هي المهمة الأساسية التي علينا القيام بها لتقديم النص.

ولكن، وعلى الرغم من شرعية هذه المهمة، فإن تعريف الكلمات أمر صعب، فقد أصبح قلب الكلمة في أطراف المعنى. ولا شيء أصعب، وأدق، وأقل جدوى من التعامل مع كلمات تخضع باستمرار لعملية تطعيم أو زرع جراحي. أصبح البحث عن التيمات، والمصطلحات لا يحتاج فقط إلى العودة إلى جذر الكلمة، بل يحتاج أيضا إلى شكل إعدادي للمعرفة، وهذا ينطبق على عنوان الكتاب.

لم يكن من السهل إيجاد معادل مناسب للعنوان في اللغة العربية، لصعوبة العنوان، وقد تحدث عن هذه الصعوبة جيرار جونيت نفسه في مقدمة الكتاب. فأصل " Métalepse " الكلمة اليونانية (métalêpsis)، وهي ممارسة لغوية تشير إلى أنواع الاستبدال كلها، وتنتمي إلى علم البلاغة. وهو يشرحها من خلال أمثلة من "شعرية" أرسطو، ومن البلاغة الكلاسيكية لتصبح استعارة وكناية معا، وتعبر عن كل أنواع التحولات في المعنى، وإلى أشكال الإلحاق والتقديم، وانتقال الشخصيات والكاتب. كما أشار بحثي في المعاجم الفرنسية الكبرى[٢] إلى هذه المعاني جميعها. ولما بحثت في معاجم المصطلحات البلاغية العربية وجدتها أقرب إلى الكناية[٣] ، بينما ترجمها يوسف إدريس في "المنهل" إلى الاستعارة العكسية. بعد هذا البحث الطويل في معاجم اللغتين الفرنسية والعربية، وبعد الشرح الذي قدمه جيرار

---

(١) رولان بارت، " لذة النص "، باريس، دار سوي، ١٩٦٣، ص ٣١.

" كيف يمكن للقارئ أن يقرأ النقد ؟ ثمة طريقة واحدة، يتوجب علي أن أبدل موقفي، لأنني هنا قارئ من الدرجة الثانية، فبدلا من أن أكون نجي هذه اللذة النقدية –وهي الطريقة الوحيدة لتفويتها – أستطيع أن أجعل من نفسي متلصصا عليها، فأراقب خفية لذة الآخر، وأدخل في هذا الانحراف. عندها يصبح التحليل في نظري نصا، وتخييلا، وغطاء متصدعا. إن انحراف الكاتب يضاعف مرتين أو ثلاثا، وإلى ما لا نهاية انحراف الناقد وقارئه".

(١) *Larousse*, Le *Grand Robert* et *Littré*

(٢) في "*معجم المصطلحات البلاغية وتطورها*"، للدكتور أحمد مطلوب، مكتبة لبنان ناشرون، ١٩٩٦.

جونيت، والتطبيقات التي قام بها لهذه الممارسة اللغوية، رأيت أنه من الممكن أن أترجمها بـ "الانتقال المجازي" لتشمل كل أنواع التحولات في المعنى، وانتقال الشخصيات والكاتب في جو من الانتهاك المجازي أو التخييلي لعتبة التجسيد. ويؤيد هذه الفكرة العنوان الثانوي المرافق للعنوان الرئيسي: "*من الصورة إلى التخييل*". علما بأنني لا أدعي أنه العنوان الأمثل، بل هو المعادل الأقرب للعنوان الفرنسي ومحتوى الكتاب.

يجدر الذكر ان هذا الكتاب نشر في دار "سوي"، في سلسلة " الشعرية "، وقد أضاف الناشر غلافا جديدا على الغلاف الأساسي بهدف التسويق، كتب عليه : "من هوميروس إلى وودي ألن". وهذا يوضح أكثر خصوصية توجه الكتاب وأهميته، إذا أردنا أن ننظر بعين الاهتمام إلى عتبات النص، أحد مجالات اهتمام الناقد جونيت ذاته، إذ ألف عن ذلك كتابه "*عتبات* " الذي نشر عام ١٩٨٧.

بما أن موضوعنا هنا كتابة مقدمة لمقاربة نقدية جديدة، ومتابعة التطور (المتلعثم) للنقد الأدبي، يبدو لنا ضروريا أن نقدم العناصر الثابتة في نقد جيرار جونيت، والتي كانت الدعم أو الوسيلة في انتشار نظريته النقدية. ولهذا كان لا بد من العودة إلى جذور القضية، أي الشعرية، المجال الذي عمل فيه الناقد وأبدع.

"لا شيء أسهل على المرء من الحديث بلهجة معلم عن أشياء لا يمكنه أن ينفذها ؛ فهناك مئة شعرية لقصيدة واحدة ". هذه الملاحظة لفولتير لم ترهب أتباعه؛ فقد شهدنا بالفعل، أولا لدى الشكلانيين الروس، ثم لدى المعاصرين، منذ عام ١٩٦٠ تقريبا، ولادة جديدة للشعرية، وذلك ليس لنتعلم كيف نؤلف القصائد، أو الروايات، أو المسرحيات، بل لنبين ما العامل المشترك بينها، وكيف ألفت، وما هو جوهرها. فأحدهم عرفها بـ" النظرية الأدبية"، وآخر يؤكد أنها تقترح تحسين فئات تسمح بالإمساك بالوحدة والتنوع معا في الأعمال الأدبية كلها. والعمل الفردي صورة لهذه الفئات، وله وضع المثال (تودوروف). وثالث أيضا يرى، بعد "تعدد الأصوات" و" الحوارية" (باختين)، أن أهم عناصر الرواية هو التناص (كريستيفا) الذي درسه جونيت بأشكاله المتعددة، كـ "انتقال نصي"، (transtextualité) أي "كل ما يضع نصا في علاقة مع نصوص أخرى (١٩٨٢). وأخيرا، ظهرت المجلات، والدراسات النقدية، والمعاجم التي تحمل كلها اسم "الشعرية"... الخ.

لن نبالغ إذا قلنا إن جورج بلان هو من أسس المدرسة الشعرية الفرنسية للرواية بعد الحرب العالمية الثانية في كتابه "ستاندال ومشاكل الرواية" (كورتي ١٩٥٤). فهو لا يحلل فقط جماليات الرواية عند ستاندال، بل يلفت الانتباه أيضا إلى المشاكل الأساسية للرواية الحديثة. وهنا يطرح من بين المسائل الأخرى مسألة "وجهة النظر"، و "تدخلات الكاتب"، التي سيدرسها جونيت في هذا الكتاب من خلال "الانتقال المجازي". بالنسبة إلى بلان، يمكن لتدخلات الكاتب أن "تحتوي" التخييل وتقدمه وكأنه حقيقي. وهكذا تقوم بعملية إخراج للتخييل، لاسيما لتبرير التقطيعات، والحذف، والعجز عن الوصف ؛ فتنشئ تواصلا مباشرا مع القارئ، المفترض أنه الملائم، أو على العكس المنافس. نرى في صوت الراوي هذا بزوغ التمييز الذي سيقام بعد ذلك، في ضوء علم اللسانيات، بين المقال والمقام. يقول بلان: "إن الصوت يعيد بناء حاضر السرد أمامنا "، وقبل جان ريكاردو ومجموعة "تل كل" (*Tel Quel*): " للرواية علاقة وثيقة بالتخييل: فهي تخييل قصة وقصة تخييل في آن معا ".

الكاتب، الراوي، رؤية العالم، وجهة النظر، الواقع والخيال، تلك هي أسس شعرية الرواية، فيما وراء التقنيات، كما رآها جورج بلان، والتي كانت الأساس لدراسات جيرار جونيت.

منذ أعماله الأولى، الأقرب إلى البلاغة، والمجموعة في "*أشكال ١*" (*Figures I*) عام ١٩٦٦ و "*أشكال ٢*" (*Figures II*) عام ١٩٦٩، كذلك في "*أشكال ٣*" (*Figures III*) الذي حقق انتشارا واسعا (١٩٧٢)، فرض جونيت نفسه كواحد من الممثلين الأساسيين للشعرية الجديدة التي " لا يقصد بها، كما ذكر جونيت، دراسة أشكال وأجناس بالمعنى الذي تقصده البلاغة والشعرية في العصر الكلاسيكي (...) بل هي اكتشاف للإمكانات المتعددة للخطاب ". هكذا يقابل جونيت نظريته الشعرية "المفتوحة" بالشعرية "المغلقة" للكلاسيكيين. ويعد "خطاب الحكاية" أهم ما في " أشكال ٣ "، وفيه يقترح منطلقا من الخاص إلى العام منهجا تحليليا لـ "*البحث عن الزمن المفقود*" لبروست، لا مجرد دراسة له، هو نظرية السرد أو "السردية ".

وفي "*الخطاب الجديد للحكاية*" (سوي ١٩٨٣)، يتناول جونيت القضايا التي تطرحها الوضعيات السردية وتورط الكاتب أو القارئ، ويعرف من خلالها بعض المفاهيم مثل: عالم القصة المروية (diégèse)، و " القصة الصرف دون حوار" (diégésis)، ويقابلها "عالم حوار الشخصيات. ويضيف جونيت مصطلح "المروي له (narrataire)، وهو متلقي القصة، المرسل إليه من داخل القصة أو خارجها. أما عن مصطلح "الكاتب المتورط"، فهو " كل ما يحتوي النص من معلومات عن الكاتب "، و أما "القارئ المتورط"، فهو القارئ "الممكن" أو "المرتقب" في ذهن الكاتب الحقيقي. إنها مصطلحات سيعود إليها جونيت في هذا الكتاب.

من الواضح أن الناقد، المشتغل بالسرد، مضطر باستمرار إلى إجراء تعديلات على أدواته، وتشذيبها، وتقويمها. فليكن! مادامت معرفتنا للقصة ستتحسن من جراء ذلك. ولهذا، عندما يعود جونيت إلى مصطلح "الانتقال المجازي"، الذي ينتمي إلى حقل البلاغة الكلاسيكية، يحاول أن يستغل هذه الممارسة اللغوية في المجالات المتنوعة كالأدب، والرسم، والمسرح، والسينما. وتعد هذه الدراسة هامة، ليس فقط لأنها توضح بعض نقاط مجددة في النقد في يومنا هذا فحسب، بل لأنها أيضا دليل قيم على طريقة "قراءة" المعاصرين. فتحليلات جونيت في هذا الكتاب، وتفسيراته، وتأويلاته تسمح بمزيد من تحديد العلاقة التي تنشأ بين الشخصية –الشخصيات والنص، وبين القارئ والنص. ومن خلال تحليلات أمثلته، والوصول إلى الغرض الخاص والنتيجة، يمكن للقارئ أن يفهم على نحو أفضل طبيعة هذه المقاربة النقدية الجديدة لجيرار جونيت.

لم تكن في نيتي ترجمة هذا الكتاب عند قراءته الأولى، كان الهدف الاطلاع ومتابعة تطور الفكر النقدي المعاصر. ولما أدهشني الكتاب – وقد أصبح هذا النوع من الكتب نادرا في هذه الأيام – وبعد الاتصال بالناقد الذي عبر لي عن سروره لمشروع ترجمته إلى اللغة العربية وشجعني على ذلك، قررت أن أنقل الفائدة والمتعة إلى القارئ العربي، على الرغم من صعوبة النص والأسلوب، وتعدد المصطلحات واللغات (الفرنسية، اللاتينية، الإنجليزية). ثمة طريقتان أساسيتان في استخدام اللغة : إما أن نسعى إلى المشاركة في منظومة مؤلفة من دوال تحتوي على مدلولات ثابتة – وهو هدف تحققه اللغة العلمية، ويسعى إليه بعض النقاد من أصحاب النظريات النقدية الجامدة والنصوص المغلقة – أو أن نبني منظومة "تنزلق" فيها المدلولات أو "تنزاح" باستمرار، ويفلت منها النص ليفسح المجال لقراءة مفتوحة، كما في النص الذي نحن بصدد تقديمه. فإذا كانت القراءة علاقة ثلاثية الأبعاد، تقوم بين الكاتب والنص والقارئ، فإن العلاقة تتعقد هنا وتصبح رباعية، إذ يضاف إليها المترجم، مما يغير العلاقة مع القارئ. والقارئ هنا ليس القارئ الأول الذي يتوجه إليه الكاتب الفرنسي، بل هو قارئ ثان يحتاج إلى وسيط، هو المترجم. والمترجم يعبر من

منظومة إلى أخرى، ومن لغة إلى أخرى، مما يغير شكل عملية القراءة. ومع ذلك يبقى النص، أحد أطراف هذه العلاقة المعقدة، هو الأساس. لذا، حاولنا قدر الإمكان عدم الابتعاد عن النص الفرنسي، وتقديم المعادل المناسب باللغة العربية.

ولما كان النص الأصل غائبا، فإن النص الذي بين أيديكم لا يحمل أي ضمانة لكماله، بل يتأرجح بين المترجمة والقارئ، وهو كأي نص، غير ثابت، يبقى مفتوحا، يخلق من جديد مع كل قراءة. أليست الترجمة أيضا قراءة من بين قراءات عدة، ونصا مفتوحا يحتمل كل تفسير وتأويل ؟

وفي الختام، نعود إلى طرح السؤال نفسه الذي بدأنا به هذه المقدمة : فهل قال جيرار جونيت كل شيء عن "الانتقال المجازي"، أم أنه فتح آفاقا لبحث جديد وتطبيقات جديدة في مجال الأدب والفنون الأخرى ؟ سؤال نترك لقارئ هذا الكتاب الإجابة عنه.

المترجمة

باريس في ٢٠٠٥/١٢/١٣

سيدتي العزيزة

أشكرك بعمق على مشروعك لترجمة كتابي *Métalepse* .

للأسف حالتي الصحية لا تسمح لي باستقبالك قبل رحيلك من فرنسا، ولكن من المؤكد أنني أمنحك موافقتي الشخصية على هذا المشروع.(...)

يتوجب عليك بخاصة أن تحصلي على موافقة مسبقة من ناشر عربي، يقوم لاحقاً بالاتفاق مع دار سوي للنشر على الإجراءات العملية لهذا النشر، وإلا سيذهب عملك سدى، دون ضمانة لنشره.

أبقى حتماً، كتابياً، تحت تصرفك من أجل أي سؤال يتصل بهذه الترجمة المحتملة، وتقبلي مني...

جيرار جونيت

التوقيع

أخشى أن أكون من خلال بضع صفحات قديمة سابقة[١] مسؤولاً إلى حد ما عن إلحاق مفهوم ينتمي أصلاً إلى حقل البلاغة بحقل علم السرديات. كما أخشى أن أكون على الأغلب قمت بهذا الإلحاق على طريقة الفرسان، أي أنني قلت أكثر مما يجب وأقل ما يجب في آن معاً، علما بأن ذلك يبدو لي شرعيا. سيتوجب علي إذاً أن أعود إلى المسألة من نقطة انطلاقها، قبل أن أفرض على هذه الفكرة بضع استطرادات جديدة، شرعية كانت أو غير شرعية. وبما أننا يجب أن نسمي الأشياء بأسمائها، سنقول إن هذه الممارسة اللغوية، أي *الانتقال المجازي* (métalepse)، ستعود من الآن فصاعدا" في آن معا"، أو بالأحرى تتابعياً وتراكمياً، إلى دراسة الصور البيانية وإلى تحليل السرد، وربما تعود أيضاً عن طريق ما إلى نظرية التخييل. أذكر بأن الكلمة اليونانية (métalêpsis) تشير عامة إلى أنواع الاستبدال كلها، وبالتحديد استخدام كلمة مكان أخرى بواسطة انتقال في المعنى، أي ليس بدقة تماماً في حال غياب كل تحديد مكمل. نجد أن هذا التعريف يجعل من المصطلح " *انتقال مجازي*" مرادفاً للكناية والاستعارة معاً. ما إن تقتصر الاستعارة في التقليد الكلاسيكي[٢] على التحولات الناتجة عن التشابه حتى يختفي المعادل الباقي بين الكناية و"*الانتقال المجازي*" بتقليص هذا الأخير إلى علاقة سببية، كما ذكر على سبيل المثال دومارسيه (Dumarsais) حين كتب:

"الانتقال المجازي نوع من الكناية نشرح بها ما يلي[٣] لنوضح ما سبق أو ما سبق لنوضح ما يلي. نأخذ مثالاً عن الحالة الأولى عند فرجيل: "بضع سنابل" للتعبير عن بضع سنوات، بما أن "السنابل تفترض وقت الحصاد، ووقت الحصاد يفترض الصيف، والصيف يفترض دورة السنة".

ومثال الحالة الثانية نأخذه من راسين: "لقد عشت لكي أموت"، بما أننا لانموت إلا بعد أن نعيش. لن يأخذ فونتانييه (Fontanier) على هذا التعريف سوى أنه يجهل الفرق بين الصورة المؤلفة من كلمة واحدة، والصورة المؤلفة من عدة كلمات: فالكناية العكسية "بضع سنابل" أو "لقد عشت" تحتوي على كلمتين، وبالتالي لا يمكن أن نعدها كنوع من الكناية التي تقوم وفق معيار كمي تقريبا، كعدد الكلمات، يتمسك به فونتانييه قبل كل شيء: "لا يمكن للكناية، بحسب دومارسيه نفسه، أن تتكون إلا من اسم واحد فقط، استخدم عوضاً عن آخر. ومن خلال الأمثلة التي يذكرها لا يتكون الانتقال المجازي فقط من عدة كلمات، بل من كلمات من أجناس متنوعة، ولكن في جملة كاملة."[٤] إذا تركنا جانباً هذا النزاع "التركيبي" البحث الذي يثير غالباً الجدل، لأنه يمكننا القول "إن كلمة" سنابل "في صيغة" بضع سنابل "وحدها

---

(١) Figures III, éd. du Seuil, 1972, p. 243 et Nouveau Discours du récit, Seuil, 1983, p. 58-59. (أشكال ٣) و (الخطاب الجديد للحكاية).

سأعود بالضرورة إلى بعض من الأمثلة التي ذكرتها سابقاً. بعدها في ٢٩ – ٣٠ نوفمبر ٢٠٠٢ يعقد في باريس المؤتمر الدولي بعنوان ("الانتقال المجازي" اليوم) وستنشر بحوثه قريباً. وقد كانت لي فيه بعض الملاحظات والمشاكسات الجديدة. الكتاب الحالي عبارة عن نسخة موسعة لمساهمتي في هذا المؤتمر.

(٢) بدءً من أرسطو الذي كان موقفه مبهماً لأنه عرفها بداية في كتابه "فن الشعر" (١٤٥٧ب) بطريقة واسعة جداً, على أنها كل نوع من التحول في المعنى ليس فقط بالتشابه، بل هو أيضاً تحول من الجنس إلى النوع و بالعكس (ما سيطلق عليه في وقت لاحق اسم الكناية) قبل أن ينقلها إلى موهبة " إدراك التشابهات " (١٤٥٩ أ), مما يعرفها حصرياًُ بعلاقة التشابه.

(١) "الكنايات"، (Des Tropes) ١٧٣٠، فلاماريون ١٩٨٨، ص ١١٠.

(٢) (Commentaire des Tropes) "شرح الكنايات" (١٨١٨)، سكلاتكين ١٩٦٧، ص ١٠٧.

تحمل الصورة كلها، وهذا لا يمس العلاقات الدلالية. نلاحظ أن فونتانييه يقبل بعد تخفيفه قليلاً، تعريف الانتقال المجازي ككناية" من عدة كلمات"، للسابق للتعبير عن اللاحق، أو للاحق للتعبير عن السابق:

أذكر الآن الدراسة: "صورة الخطاب"، حيث يصنفها فونتانييه ضمن ما يطلق عليه تجاوزا اسم "كنايات من عدة كلمات، بالمعنى العام: "لم نميزها عن غير قصد بالكناية، فهي لا تأتي أبداً في كلمة واحدة بل دائماً في جملة، تقوم على *استبدال التعبير غير المباشر بالتعبير المباشر*، أي أن نوحي بشيء عبر شيء آخر يتبعه أو يرافقه وهو مساعد له، أو ظرف ما أو شيئ أخيراً يتعلق به أو يستند إليه بطريقة مقيدة فوراً إلى الذهن."[١] نلاحظ أيضاً أن تعريف دومارسيه كان أكثر دقة من تعريف من لحقه (فونتانييه)، لأنه حدد ضمنياً الكلمة (métalepse) ككناية السبب للدلالة على النتيجة والنتيجة للدلالة على السبب. لكننا سنرى الآن كيف سيتفق عالما البلاغة على تمييز جديد لهذه العلاقة السببية في حالة خاصة سنكون بخصوصها بغاية الامتنان لهما لأنهما لم يختلقا مصطلحاً جديداً.

* * *

ولكي نبقى قريبين من الأمثلة التي درسها عالما البلاغة، يمكننا أن نطلق على هذه الحالة الخاصة اسم "الانتقال المجازي للكاتب". كنت بطريقة مراوغة نسبت هذه الصيغة بعامة إلى "الكلاسيكيين".

لم أعد أجد أثراً لهذا المصدر، ربما صادفته في الحلم، لكنني ما زلت أعتقد أن هذا التعبير ينطبق في مضمونه على تحليلات البلاغة الكلاسيكية. هذا الصنف من الانتقال المجازي، وأذكر هنا بعبارة فونتانييه، يقوم على "تحويل الشعراء إلى أبطال للأحداث التي ينشدون أو تجسيدهم هم أنفسهم كعنصر مؤثر في الأحداث التي يصورون، أو ينشدون"، وذلك عندما "يكون الكاتب ممثلاً أو يمثل نفسه كمنتج لما يقص أو يصف"[٢].

تناول دومارسيه هذه الحالة بعبارات غامضة، بل خاطئة جزئياً، (ولكن جزئياً فقط، وسأعود إلى هذه النقطة)، لأن هذه العبارات تشير أيضاً، إذا لم نقل على نحو أفضل، إلى استخدام "الوصف المؤثر":

"**تحيل أيضاً إلى هذه الصورة طريقة حديث الشعراء التي بواسطتها يذكرون المتبوع دلالة على التابع**[٣] **عندها، بدلاً من الوصف يضعون أمام أعين القراء الحدث الذي يفرضه الوصف**".

وهذا أيضاً نوع من الانتقال المجازي. لكي نقدر القرابة بين هاتين الصورتين (سنعود إلى تلك القرابة في وقت لاحق)، هذا دومارسيه من جديد يقدم تعريفاً "للوصف المؤثر"[٤]: "ذلك عندما نقدم في الوصف الأحداث التي نتحدث عنها *وكأنها* تحدث حالياً أمام أعيننا (مثال: قصة تيرامين في الفصل الخامس من فيدرا؛ تتمة هذا المقال غامضة قليلاً: [....] *يمكن القول* إننا نظهر أحداثاً لا نقوم إلا بسردها، أي *على نحو ما* نقدم الأصل عوضاً عن الصورة والأشياء عوضاً عن اللوحات. " أفترض أن عبارات مثل: "وكأنها " و"يمكن القول" و"على نحو ما"، تدل على الطابع الإيهامي للحدث. ولكن يبدو لي أن الإيهام في هذه الحالة يقوم على "تقديم" (أي تمرير) "الصورة" مكان الأصل، و"اللوحة" مكان الشيء وليس العكس. أما تعريف فونتانييه فهو كالعادة أكثر دقة، إذ يرى أن (" الوصف المؤثر" يرسم الأشياء بطريقة

---

(١) (Les Figures du discours, 1821-1827)، صور الخطاب، دار فلاماريون للنشر، ١٩٦٨، ص ١٢٧-١٢٨.

(٢) "شرح الكنايات"، المذكور أعلاه، ص ١١٦؛ "صور الخطاب"، المرجع السابق، ص١٢٨.

(٣) يطلق ابن سنان في كتابه سر الفصاحة ص١٩٢ اسم التتبيع على هذا النوع من الكناية وعكسها الإرداف – المترجمة.

(١) الكنايات " المرجع المذكور أعلاه ص ١٥١.

حيوية حية لدرجة أنه يضعها أمام أعيننا على نحو ما، ويصنع من السرد أو من الوصف صورة أو لوحة أو حتى مشهداً حياً".

إن التقييد "على نحو ما" يقوم هنا دون شك بالوظيفة نفسها التي لدى دومارسيه. وواقع الأمر إن الطريقة الأكثر فاعلية لهذه الصورة، مع أنها ليست منظمة، تقوم على استخدام الحاضر الوصفي لبعث مشهد من الماضي.

لكن المثالين اللذين ذكرهما دومارسيه عن الانتقال المجازي يمثلا جيداً وعلى نحو مسبق تعريف فونتانييه؛ يقول فرجيل في قصيدته (الحوارية) الريفية الرابعة:

"آه يا مينا لك، إذا فقدناك، من سيزين الأرض بالزهور؟ من سيجعل الينابيع تجري تحت ظلال مخضوضرة؟" يترجم دومارسيه: "أي من سينشد الأرض المزينة بالزهور؟ من سيقدم لنا وصفاً بهيجاً حياً كالوصف الذي تقوم به؟ من سيرسم لنا مثلك هذه الجداول التي تجري تحت ظلال مخضوضرة" ؟

والمثال الثاني مأخوذ من قصيدته الريفية السادسة، التي تصور لنا سيلين وهو "يخرج من الأرض أشجار صفصاف كبيرة"، أي ينشد "تحول أخوات إلى صفصافات، بطريقة حية جداً إلى حد نظن فيه أننا نرى هذا التغيير"[(١)].

أما المثال الذي اختاره فونتانييه، فهو مأخوذ من ديليليه: " أخيراً أصل إليك أيتها الأرض الدائمة الخصوبة، قديماً، كنت أستطيع أن أجعل الموجة تنبعث من صخورك، وأزرع الزهور على ضفاف جداولك...".

ما يعلقه فونتانييه من هذه العبارات أن ديليليه:

"يريد أن يقول: كان يمكنني في السابق أن أنشد الماء المنبعث من الصخور، وضفاف الجداول المزروعة بالزهور ... الخ[(٢)]".

نرى هنا أن "الانتقال المجازي" للكاتب يمكن أن يقترن بضمير المفرد الغائب، أو ضمير المتكلم المفرد، كما حدد تماماً فونتانييه: كان فرجيل يطبقها على الوصف الذي ينسبه لمينالك أو لـ سيلين، أما ديليليه فهو يطبقها على الوصف الذي يقوم به نفسه. نجد المثال مناسباً للحالة الأولى في الصيغة التقليدية: "في الكتاب الرابع من " *الإنيياذة* " حيث يجعل فرجيل ديدون تموت" (بدلاًُ من "يحكي أن ديدون تموت"). والصيغة نفسها بضمير المتكلم المفرد تصبح على لسان فرجيل: "في الكتاب الرابع من *الإنيياذة*، جعلت ديدون تموت". من بدائل هذه الحالة الثانية، يقول فونتانييه أيضاً " كما يجب دون شك أن نحيلها إلى الانتقال المجازي، إلا إذا أردنا أن نجعل منها صورة مستقلة، تلك الصياغة التي لا تقل جرأة عن سابقاتها، وفيها يهجر الراوي فجأة دوره كراوٍ ليقوم بدور السيد أو الحكم الأعلى، مدفوعاً بحرارة الحماسة والشعور، وعندها، بدلاً من أن يحكي ببساطة شيئاً يحدث أو حدث، يطلب ويأمر أن يحدث، كفولتير عندما يقول في قصيدته "*فونتونوا*":

"يا منزل الملك سر، اضمن النصر....

تقدمي أيتها النخبة الشجاعة، شرف جيوشنا؛

---

(١) المرجع نفسه, ص١١٤ وهنا يضيف دومارسيه: "هذه الطريقة في الحديث يمكن أن ننسبها إلى (الوصف المؤثر) الذي سنتحدث عنه لاحقا".

(٢) "*صور الخطاب*"، المرجع المذكور أعلاه، ص ١٢٨.

انطلقي أسهم النار، والقنابل المشتعلة...".

يمكننا أن نميز النقطة المشتركة بين هاتي البديلتين: في الأولى، يتصنع الشاعر بالصيغة الدلالية الماضية أنه يقوم بالحدث الذي يحكيه، وفي الثانية يتصنع (بصيغة الأمر) أنه يأمر أن يحدث؛ وفي الحالتين هو يدعي أنه يتدخل في القصة التي لا يقوم في واقع الأمر إلا بتجسيدها. صحيح أن هذا التصنع لا يعد مفرطاً في عالم التخييل، بما أن الشاعر لا يمكنه أن يقوم بالأحداث أو يأمر بحدوثها، فهو يبتدعها، وهذا ليس بالشيء القليل. ولكن في حالة القصة التاريخية، كما في قصيدة فولتير، تكون المسافة أكبر بين الإدعاء والحدث الفعلي، وبالتالي تصبح الصياغة أكثر جرأة لأنه لا يمكن لأحد أن يقود الماضي، وقد لا يستطيع أن يقود حتى المستقبل.

* * *

سأسلك بعضاً من هذه الدروب التي يمهدها هذا التعريف الذي يمكن أن نصفه بالكلاسيكي، وهي دروب سنجد أنها سلكت بالفعل إلى حد ما. ولكن بداية أعتقد أنه من المنطقي من الآن فصاعداً أن نحتفظ بمصطلح "الانتقال المجازي" على الأقل للتعبير عن التلاعب المجازي والتخييلي أحيانا؛ بما أن (فكرة) الكناية تحتوي بين صيغ التحول وبواعثه على تحديد الحدث بواسطة السبب وبالعكس. (سأعود لاحقاً إلى هذا التدرج). هو تلاعب بهذه العلاقة السببية الخاصة التي توجد بشكل أو بآخر بين الكاتب وعمله، أو بمعنى أوسع، بين منتج هذا التجسيد والتجسيد نفسه. في هذا الحقل الواسع للكناية، سأترك إذاً جانباً حالات أخرى معروفة للعلاقة بين المنتِج والمنتَج (النتاج)، كتلك التي تسمح بتحديد اختراع باسم مخترعه كـ "مزولة" و"سلة مهملات"[(١)] وأقول "التجسيد" لأشمل المجال الأدبي وبضع مجالات أخرى معا كالرسم والمسرح والتصوير الضوئي والسينما، علماً بأنني لا شك نسيت بعض المجالات الأخرى.

من إحدى حالات الانتقال المجازي تلك الحالة الخاصة التي يطلق عليها اسم "الانتقال المجازي" للكاتب، ومجالها يمتد، كما سنرى، إلى العديد من الصيغ الأخرى للانتهاك المجازي أو التخييلي لعتبة التجسيد.

كنت عرفت هذا "الانتهاك" في كتابي " *الخطاب الجديد للحكاية*[(٢)] "كـ" انتهاك حر لعتبة الإدراج". يختلط التعريفان، وذلك لأن قصة ما "مدرجة" أو " ثانية" في الوضع العادي (كقصة إقامة أوليس عند بوليفيم، ورحلات سندباد) تنتج عن تجسيد سردي تقوم به شخصية في القصة الإطار " المدرجة " أو الأولى (أوليس عند فايسيان وشهرزاد أمام الملك شهريار). إن تجاوز عتبة هذا الإدراج هو في الوقت نفسه تجاوز لعتبة هذا التجسيد؛ كما يفعل على سبيل المثال الراوي في "*حب من سوان*" عندما يتجاوز القصص الوسيطة، التي علم بواسطتها بهذه القصة.

لقد وصفت هذا التجاوز[(٣)] بأنه شبه تابع للعالم التخييلي للقصة، أو جزء من "التعليق المصغر على العالم التخييلي"، تصغير بواسطته يقوم الراوي الأول، ودون أي إجراء آخر، بأخذ مكان راوٍ ثان (مفرد أو جمع مجهول على أية حال، وكأنه يقول له في موضع آخر: "قم من هنا، سأحل مكانك"، وهو يذكره بطريقة مراوغة ومشوشة تماما، في صفحة قبل بداية الفصل (الحادثة):

---

(١) مزولة: "كادران" (cadran) بالفرنسية، باسم المخترع وكذلك "سهلة المهملات" (poubelle)٢.

(١) (*Figures* III)، (أشكال ٣) المرجع المذكور أعلاه، ص٢٥٠–٢٥١.

(٢) أشكال ٣ (Figures III) ، المرجع المذكور أعلاه، ص ٢٥٠–٢٥١.

"[.....] ما علمته حول موضوع حب عرفه سوان قبل ولادتي، بدقة التفاصيل، من الأسهل أحيانا الحصول عليها عن حياة أشخاص رحلوا عنا منذ قرون عديدة أكثر مما تعرفه عن حياة أعز أصدقائنا، والتي تبدو مستحيلة كما هو مستحيل أن نتحدث من مدينة إلى أخرى – طالما أننا نجهل الموارية التي حصلت فيها الاستحالة"(١).

هذه الموارية السردية الخارقة، هنا بالنسبة إلى العمل الأدبي، هي حتما "الانتقال المجازي" الذي نتحدث عنه.

أما الراوي الثاني (التابع للعالم التخييلي للقصة) فيمكن تمييزه على نحو قطعي وهو مجسد في رواية *بودولينو*(٢)، وذلك لأنه ليس سوى البطل نفسه الذي يحكي سيرة حياته الماضية كرئيس للقضاء، عندما سقطت القسطنطينية عام ١٢٠٤ في أيدي " الحجاج " من الحملة الصليبية الرابعة. لكن السرد الشفهي الذي يقوم به الراوي متقمصا شخصية البطل يجنح باستمرار – أقصد في كل مرة يستلم فيها دفة الحديث – وبسرعة، من جديد، ودون أي تنبيه إلى صيغة مغايرة للضمير المفرد الغائب، بواسطة راو من المستوى الأول. سيكون الآن ضربا من التبسيط، أن نجد فيه الكاتب امبرتو إيكو نفسه، كما سيكون من الاستعجال إلى حد ما أن نجد في رينر ماريا ريلكه الراوي الخارجي، كما يبدو، الذي يحل خطابه فجأة مكان البطل في الصفحات الأخيرة من "*دفاتر مالطا*".

مما لا شك فيه أننا نجد الاستخدام الأكثر انتشارا لهذا النمط من "الانتقال المجازي" في ممارسات "الرواية الجديدة" بوجه العموم، وبالأخص عن ألان روب غرييه الذي يصور المشاهد، وكأنها موضوعية، ومن داخل العالم التخييلي، وهي متجاورة في قصة ذات هيئة كلاسيكية، أو غالبا بالحاضر السردي والوصفي. إن تحليلاً دقيقاً لهذه المشاهد يظهر أنها تنبثق في جزئها الأكبر من مصادر ذاتية، وتابعة للتعليقات المتعلقة بعالم السرد التخييلي (ميتا سرد): كذكريات الشخصيات، والأحلام، والهواجس، والتوقعات، والاختلاقات المتنوعة؛ دون أن نذكر ذلك المصدر غير السردي، لا بالمعنى الأصلي ولا بالمعنى المجازي للكلمة، وهو اللوحة الحاضرة في العالم التخييلي للقصة، كاللوحة التي نجدها في رواية "*في المتاهة*" حيث يدخل أو يخرج هذا العنصر أو ذاك من عناصر المحيط (العالم التخييلي للسرد)، بحسب مشيئة الكاتب. سنعود إلى هذه الطريقة في وقت لاحق، وذلك في سياق أوضح.

* * *

عندما أقرر، كما فعلت سابقا، " أن أسلك بعضا من تلك الدروب التي يمهدها هذا التعريف "، أقصد بذلك في الأصل توسيع التحري بدءاً من الصورة البيانية البسيطة، المؤلفة من عدة كلمات (الانتقال المجازي للصورة) إلى ما يجب أن نطلق عليه اسم التخييل (الانتقال المجازي التخييلي)، والذي أعده صيغة أوسع من الصورة، أوسع بكثير دون شك، إذ لا داع للتذكير بالجذر المشترك لهاتين الكلمتين والذي نجده في الفعل اللاتيني (fingere)، ويعني معا "شكل" و"جسد" و"تصنع" و"اخترع". والكلمتان (fictio) و(figura) مشتقتان من هذا الفعل وتشيران، كما يمكننا أن نميز من خلال دلالاتهما، الأولى إلى الحدث، والثانية إلى الناتج، أو نتيجة هذا الحدث. ليس ضربا من المغامرة، أن نجد صلة بين هذين المفهومين، من دون الإفراط بالبرهان الاشتقاقي. قلت للتو إن التخييل: " صيغة موسعة للصورة "، لأنني أقترح أن أعبر من الأولى إلى الثانية بواسطة التعميم؛ لكننا سنرى أن التخييل صيغة أقوى وأخطر من الصورة. من الأسهل دون شك أن نتصور الأمر بتناوله من الطرف الآخر: الصورة هي في الأصل تخييل صغير، أي أنها بالمعنى المزدوج، تحتوي بعامة على كلمات قليلة، أو حتى على كلمة واحدة، وأن طابعها التخييلي مخفف إلى حد ما بضيق

---

(٣) "البحث عن الزمن المفقود"، جاليمار، بلياد، ١٩٨٧، الجزء الأول، ص ١٨٤.

(١) أميرتو إيكو, "بودو لينو"، ٢٠٠٠، الترجمة الفرنسية لدار جراسيه، ٢٠٠٢.

وسيلتها، وغالبا بتواتر استخدامها؛ مما يمنع من إدراك جرأة باعثها الدلالي: الاستخدام والاصطلاح وحدهما يجعلاننا نعدها استعارة عادية أو سخيفة، كـ " أعلن شعلته (أي حبه)، وكناية كـ: "شرب كأسا"، ومبالغة كـ "مات من الضحك". الصورة جنين، أو إذا كنا نفضل مخططا (أوليا) للتخييل. أو ربما بعض الصور فقط هي كذلك.

اسمحوا لي بالتفافة قصيرة ولكن ضرورية: حصل أنني قدمت إشارة[١] عن مضمون النزعة التخييلية وجود قول مستحيل ماديا كـ "قال السنديان يوما للقصب"، عارضتني كريتسين مونتالبيتي[٢] بقولها: "إن هذا القول يمكن أن يأتي في خطاب غير تخييلي، وذلك بشرط واحد: أن نعد كلمتي "سنديان" و"قصب" استعارتين تدلان على شخصين) – [ذلك لأن الاستحالة المادية تأتي من المقدرة اللغوية التي يمنحها القاص للشجرة]– أحدهما يتمتع بمظهر قوي (صلب) والآخر بمظهر ضعيف (هش) ". يبدو لي هذا الاعتراض معقولاً تماماً، ولكن يجب أن نأخذ بالحسبان الطابع المجازي للاستعارة المذكورة: أن ندعو بـ "سنديان" رجلاً قوياً فتلك مماثلة خيالية تماماً، دافعها التشابه وحده، أي اقتسام خواص أضيق بكثير مما يفرضه هذا الاقتباس المعجمي. كتبت مونتالبيتي: "إن الطابع الخارق لهذا القول النباتي يختفي عندما نذكر فرضية الاستعارة".

وهذا صحيح بالتأكيد، لكن هذا الاختفاء نفسه يفترض أن نقبل بحدث خارق جديد: هو أن يجد كائن بشري نفسه يتحول إلى نبات. نحن نقبله، لأننا حتما نعد هذا التحول مجرد لعبة لفظية. لكن التخييل – على الأقل الأدبي منه – على سبيل المثال في القصة الخرافية هو أيضا لعبة لفظية، والتمييز بين هذين النوعين من اللعب دقيق جدا. إن الاستعارة، والصورة بعامة، أو على الأقل الصور المنبثقة عن الاستبدال، كالاستعارة، أو الكناية، وقلب المعنى، والتورية أو المبالغة؛ كلها تخييلات لفظية وتخييلات مصغرة. لن أقول أكثر من ذلك عن كل ما تعده القوائم الملائمة (المعترف فيها) صوراً (بيانية)، كالتشبيه البسيط مثلا. فقولنا: " فلان قوي مثل السنديان " لا تحتوي شيئا من التخييل، ما عدا جزءاً من المبالغة، لا يأخذه التعريف التقليدي على أية حال بالحسبان. إنما هو فقط الملفوظ الحرفي – أكان صحيحا، أو خاطئا – للتشابه أو التماثل الجزئي (بما أن الرجل القوي كالسنديان، ليس مورقا مثله)، الملفوظ الذي يقوم به الرابط " مثل ". كما أنني لا أميل إلى عدها صورة حقيقية. (بالتأكيد، ماعدا حالة المقارنة المتناقضة كنموذج "خفيف مثل فيل" أو "محبوب كباب سجن"، حيث الرابط بين الصفة والمشبه به تضاد، إذ يقع الاستبدال المجازي على المشبه عن طريق قلب الجملة). كما لا أجد بالفعل صورا في وسائل كثيرة، مثل الإحالة القبلية، والتضاد، والإيجاز أو الإطناب، أكانت وسائل بسيطة أو خطاطات لفظية (يمكننا أن نقول بتعبير آخر صيغاً إنشائية). يمكن التعرف عليها وتمييزها على أنها كذلك على نحو قطعي، لكنها لا تحتوي على أي استبدال في الكلمات، أو انزياح في المعنى،[٣] ولا تخالف هكذا أي معنى حرفي. وبالمقابل، إن الاستعارة "أعلن شعلته"، والكناية " شرب كأسا"، أو المبالغة " مات من الضحك " صور حقيقية، أو صور بالمعنى الأصلي للكلمة، وبهذا المعنى بالتحديد تحتوي على هذا الجزء من التخييل الذي يقوم بجعلنا نتصرف وكأنما حرفيا احترق حبا،وروى عطشه بشرب إناء، أو في حالة يقال إنها مؤكدة: مات تحت تأثير ضحك عنيف. عندما أقول " بالمعنى القوي "، أفترض حتما تدرجا بين حالتين لما ندعوه عادة بالصورة: الأولى شكلية بحت،

---

(١) *Fiction et Diction*, Seuil, 1991, p. 89

(٢) "التخييل، الواقع، المرجع"، مجلة *أدب* ، العدد ١٢٣، أيلول/سبتمبر ٢٠٠١، ص ٥٣.

(١) أود أن أذكر أن الاستبدال الدلالي هو المعيار المجازي الأول عند فونتانييه الذي يتسنى قليلا هذا الشرط عندما يقبل في قاموسه صيغا بسيطة كالتي ذكرتها، وذلك احتراما منه للتقاليد.

ضعيفة دلاليا للمخطط اللفظي الذي لا نعده صورة إلا بفصل تركيبه المميز، والحالة الثانية قوية بالمعنى، وتقوم على "معجزة" بمؤثر التحول في المعنى، (سنعود لهذه الكلمة فيما بعد).

* * *

هذه بوضوح حالة الانتقال المجازي، وهذا هو الطابع المجازي البحت، وبالتالي التخييلي أيضا الذي يسمح بالتوسعات التدريجية التي سأضيفها إلى مفهومه، أو بالأحرى التوسعات التي أجد أنها أضيفت إليه قبلا" في المجال التطبيقي، والتي سأستعيدها فقط تحت هذا المصطلح.

إن التخييل في نهاية المطاف ليس سوى صورة مأخوذة حرفيا ومعالجة كحدث فعلي، وذلك كـ غارغانتويا[١] عندما كان يشحذ أسنانه بكعب حذائه أو يسرح شعره بكوب، أو عندما كانت السيدة فيردوران تخلع فكها من شدة الضحك بعد سماع فكاهة[٢]، أو – بتخيلية أوضح لأن تأثيرها أقل معقولية – عندما يوجه السؤال إلى هاربو ماركس (أو غيره) ما إذا كان يمسك الجدار الذي يستند عليه، فيبتعد عن ذلك الجدار الذي ينهار على الفور. "يمسك الجدار" صورة دارجة، عندما تقسرها هذه الإثارة الهزلية حرفيا تحولها إلى ما نسميه تخييلا. سأعد إذا بعض حالات "الانتقال المجازي" الحرفية تخييلا" وكأنها مأخوذة على نحو جدي، وبذلك محولة إلى أحداث تخييلية حقيقية. فنحن حين نقول في واقع الأمر إن فرجيل "أمات" ديدون، فهذه الصورة يمكن لأي واحد أن يدرك معناها الحقيقي ويوضحه. أما أن نقول إن فرجيل دخل إلى عالم السرد في قصيدته وأشعل محرقة ديدون، فسيكون ذلك قصة تخيلية غير معقولة مطلقا، وهي بمعزل عن أي تفسير رمزي تصل إلى الجنس الخرافي أو الخارق، وقد تشترك بصيغتها اللهوية مع المقالب المضحكة لماركس برازرز.

بالطبع، يمكن أن نجد أو نتخيل بين هذين القطبين كل أنواع الدرجات الوسط التي سأقدم أمثلة عليها من السجل التخييلي أو غير التخييلي، المستخدم سابقا من قبلي أو من آخرين على نحو جزئي. فعندما يكتب ميشليه في صفحة مكرسة للحقبة الكلاسيكية: " تحدث في القرن الخامس عشر عن الصرخة التي كانت تصدر منها في حالة الحب[٣] (أي من الفلاحة)، فمؤكد أن هذا الحذف – مهما كان جريئا بالنسبة إلى من يفهمه بالمعنى الحرفي – يعيدنا فحسب إلى فصل سابق من كتابه "*تاريخ فرنسا*" في نهاية العصور الوسطى. و" *تاريخ الثورة الفرنسية*"[٤] يقدم استخداما مماثلا لكنه ذو تأثير أكثر إرباكا، كما يبدو لي. ففي قصته عن الأسابيع التي تسبق ترميدور، يدخل المؤرخ هذا التذكير:

"تحدثنا في الفصل ٩٢ عن تلك الحمقاء العجوز في شارع مونمارتر التي تتمتم اثنتى عشرة مرة يوميا أمام تمثالين من الجص: لينقذ الله مانويل وبيسيون! مما لا شك فيه أنها لم تجد في الفصل ٩٤ هذا الوقت كله لتتمتم من أجل روبسبيير".

ويأتي الإرباك من تقارب هذه الأحداث (فيما بينها، وبين توقيتها وتوقيت السرد)، مما يجعل القارئ مرحبا بالتخييل المقترح على هذا النحو لوقائع سجلها يوما بيوم شاهد معاصر للأحداث. إنه تخييل يترجم بشكل رائع العلاقة الاندماجية

---

(٢) الفصل الثاني.

(٣) " البحث من الزمن المفقود"، المذكور سابقا، الجزء الأول , ص ١٨٦.

(١) "تاريخ فرنسا", مختارات قدمها كلود ميترا، دار قرأت, ص ٢٨٤.

وهنا، أسطر للتأكيد على بعض الجمل في المقبوسات التالية.

(٢) لافون, مجموعة "بوكان" ١٩٧٩, الجزء الثاني, ص ٨٢٢.

والاستيهامية (الهاجسية) التي تربط ميشيله بموضوعه، مهما كانت الحقبة التاريخية[١]. وللحفاظ على الأثر الواقعي المذكراتي، نذكر مثال الكساندر دوماس في سرده لدسائس أورليان في تموز ١٨٣٠، عندما يهم بإدخال قصة مغامرته الخاصة بحثا عن معدات عصيان سبق تدبيره للتيار الجمهوري، إذ يكتب في نهاية الفصل: " بعد عودتي من سواسون، سنرى ماذا فعل السيد تيير"، يفهم القارئ دون مشقة أن "بعد عودتي" تعني بوضوح "عندما سأنتهي من هذا الاستطراد عن رحلتي"[٢].

عندما يكتب بلزاك، أو إذا كنا نفضل راوي " *الأوهام الضائعة*": "بينما كان الكاهن الوقور يصعد منحدرات أنجوليم، من المفيد أن نشرح،... الخ"[٣] كل منا يترجم أن الروائي – الراوي يعلق فقط قصة ذلك الصعود للمنحدرات، ليقدم لقارئه بضع تفسيرات مفيدة لفهم حبكته. وعندما يسأل ديدرو في "*جاك القدري*"[٤]: " من بوسعه أن يمنعني من أن أزوج المعلم وأجعل منه زوجا مخدوعا؟ "، كل منا يرى من جديد أنها طريقة مبهمة على نحو طريف للمطالبة بحرية إبداع الكاتب، الذي يقود على هواه مصير شخصياته: هذا تقريبا ما كان فاليري يدعوه: "استبدال الوهم بتحديد وحيد محاك للواقع، هو الممكن في أية لحظة، ويبدو لي أكثر واقعية."[٥] ولكن يتوجب علينا أن نقر كفاليري نفسه، أن هذا التدخل الأخير يوقف بالفعل عملية التخييل (بمعنى الاتفاق) الملازم للسرد الروائي، والذي يفترض أن ينقل الراوي أحداثا حصلت بالفعل. هذا الأسلوب في "تجريد النهج"، كما كان يقول الشكلانيون الروس، الذي يقوم على كشف الطابع الخيالي والمتغير للقصة المحكية، وإن كان ذلك على نحو عابر، هو أسلوب يؤثر عند مروره على العقد التخييلي الذي يقوم بالتحديد على نفي الطابع الخيالي للتخييل. لا أحد يخدع بهذا العقد، ربما ما عدا بعض القراء اليافعين أو الساذجين، لكن تمزيقه لا يشكل أقل من انتهاك من شأنه أن يتلف " التعليق المقصود لعدم التصديق " الشهير، لصالح نوع من التوافق بطرفة عين، وهو تقليد قديم جدا، كما أعتقد، في السجل الهزلي، انظروا على الأقل إلى سكارون: " قبل (سائق العربة) العرض الذي قدمته له(ربة المنزل المشبوهة)، وبينما كانت حيواناته تأكل، أخذ الكاتب قسطا من الراحة وبدأ يفكر فيما سيقوله في الفصل الثاني"[٦].

---

(١) مثال من بين الكثير "تابعت بإخلاص التيار الكبير لهذا القرن الرهيب "السادس عشر". لقد عملت كثيرا, وحاربت كثيرا جدا في هذه الأجزاء الأخيرة، فجعلني الكفاح الشرس أنسى كل شيء؛ لكنني ذهبت بعيدا جدا في هذه المعمعة. كنت مستقرا فيها وأعيش في صراع دام (*النهضة والإصلاح*، دار لافون، ١٩٨٢، ص ٦٣٧). لم تفلت هذه السمة من بروست: "في ذروة حكم لويس الرابع عشر(....) ثمة صداع غريب في رأسي كان يجعلني أعتقد كل يوم أنني سأكون مضطرا لقطع قصتي. لم أستعد قواي حقا إلا في معاهدة "جو دو بوم" (*محاكاة ومتنوعات*، جاليمار، بلياد، ١٩٧١، ص ٢٨).

(٢) ألكساندر دوما، *ذكرياتي*، لافون،١٩٨٩،الجزء الثاني، ص١١٥). في نهاية الاستطراد (ص ١٤٧) لا يمكن للخطف خلفا أن يكون ظاهرا أكثر، لكنه يأتي هذه المرة دون صورة: "لنرى أين وصلنا عند عودتي و كيف وصلنا إلى هنا. أعتقد أنني أنهيت أحد فصولي السابقة قائلا: "غيرت هذه القصة وضع السيد تيير، فهو بدلا من أن يكتب مقاله, ينهض ويجري عند لافيت. "كان السيد تيير من أورليان...".

(٣) *الكوميديا الإنسانية*, جاليمار, بلياد, ١٩٧٧، الجزء الخامس، ص ٥٩٩ .

(١) دار نشر ت. ل. ف، دروز، ١٩٧٧، ص ٥.

(٢) الأعمال الكاملة, جاليمار، بلياد, ١٩٥٧, الجزء الأول , ص ١٤٦٧.

(٣) نهاية الفصل الأول من *الرواية الهزلية*".

هكذا كان الكاتب يستطيع أن يتصنع التدخل في حدث كان إلى الآن يدعي أنه ينقله فقط، فهو يستطيع أيضا أن يتصنع تماما أنه يجر القارئ إلى هذا الحدث: "إذا كان هذا يمتعك، لنقرأ معا من جديد في "جاك القدري"، لنعيد الفلاحة إلى المجموعة خلف السائق، لندعهم يذهبون ولنعد إلى المسافرين."[١] ليس التخييل المجازي هنا أقوى من المثال السابق، فهو يشارك[٢] فقط القارئ أو المستمع بعملية السرد، كما عندما تقول (تحت غطاء إضافي لاستعارة رعوية): "لنعد إلى خرافنا"، بدلا من "أعود إلى موضوعي".

يقوم ستيرن بخطوة جديدة نحو التخييل عند ما يطلب منا أن نغلق الباب وأن نساعد الأستاذ شاندي في الوصول إلى سريره. لكن هذا الطلب المفترض ليس سوى تأكيد لهوي أو طريف لصورة التدخل. سيكون التخييل أكثر تميزا لو أكد ستيرن هذا نفسه أن السيد شاندي وصل إلى سريره بمعونة أحد قراء تريسترام. في هذه الحالة، لا يمكن للملفوظ المجازي أن "يترجم" كقول حرفي، كما عند ما أفسر "لنعد" بـ "أعود". عندها لا يصبح "الانتقال المجازي" صورة عادية (قابلة للشرح)، بل تخييل قائم بذاته، يجب أن نتناوله كما هو أو نتركه – مع فارق بسيط هو أن القارئ الذي نمنحه هذا الدور المستحيل، لا يمكنه أن يصدقه: هو تخييل بالتأكيد، لكنه تخييل من النموذج الخارق أو العجيب الذي لا يمكنه أن يحتمل تعليقا كاملا وكليا لعدم التصديق، بل يحتمل فقط تظاهرا لهويا بالتصديق.

* * *

يميز هذا النظام الخارق أغلب التخييلات الانتقالية المجازية التي سنهتم بها الآن، والتي لا تتصنع، أو التي لم يحن الأوان بعد لتتصنع مشاركة القارئ (الفعلي أو المحتمل) ذاته في الحدث التخييلي – (سأعود إلى ذلك لاحقا). نرى ذلك النظام الخارق في قصة كورتازار[٣] (Continuidad de los Parques) الذي نجده مقتولا (أو تقريبا) على يد أحد شخصيات الرواية التي يقرؤها، ولكن من الواضح أن هذا القارئ ليس قارئ كورتازار (ولا حتى المحتمل)، بل هو نفسه شخصية تخيلية في القصة. يقع الحدث الخارق إذا هنا بين مستويين من عالم هذا التخييل: مستوى السرد ذاته حيث نجد القارئ التخييلي، ومستوى الخطاب عن السرد (ميتا سرد) حيث نجد الشخصية الروائية التي تصبح قاتلة بعد أن عبرت الحدود التي تفصل بين هذين المستويين. ولكن بما أن هذا كله يحدث داخل عالم السرد التخييلي، يجب أن لا ننسى أن الشخصية القاتلة في هذا العالم التخييلي هي نفسها تخييلية (بما أنها شخصية روائية)، بينما قدم القارئ المقتول وكأنه "واقعي". تعمل العلاقة بين "العالم التخييلي للسرد" و"الخطاب عن عالم السرد" (ميتا سرد) في التخييل، *في أغلب الأحيان*، كعلاقة بين مستوى واقعي (مفترض) ومستوى استخدم على أنه تخييلي. كالعلاقة، على سبيل المثال، بين المستوى الذي تسلي فيه شهرزاد ملكها بحكاياتها اليومية، والمستوى الذي تحدث فيه كل من هذه الحكايات. هكذا يبدو عالم السرد التخييلي وكأنه "واقعي" بالنسبة إلى الخطاب التخييلي الذي يقدم عن هذا العالم.

لقد قلت: "*في أغلب الأحيان*"، لأنه قد يحصل أيضا أن يقدم سرد ثان بواسطة راو ينتمي إلى عالم السرد، وكأنه ليس تخييلا؛ إذ نجد على سبيل المثال في رواية دومينيك أن شخصية المستمع – الراوي المجهول لرواية فرومنتان،

---

(٤) المرجع نفسه, ص ٨.

(١) المشاركة هي بحد ذاتها صورة, وهي تأتي فورا بعد "الانتقال المجازي" في دراسة فونتانييه، وهي تقوم إلى جانب أشياء أخرى على مقولة: "نطلع الآخرين على ما لا نقوله إلا لأنفسنا". و هو تعريف يمكن أن نترجمه بـ " نتصنع أننا نطلع الآخرين على ما نقوله فعليا إلا لأنفسنا".

(٢) في (Final del Juego).

تروي لشخصية أخرى قصة تصور شخصيات يفترض أيضا أنها "واقعية" في عالم الرواية (مادلين، ودومينيك نفسه): هذه القصة عن القصة (أي الخطاب عن عالم السرد) لها على مستوى السرد تقريبا وضع "الواقعية" نفسها التي لعالم السرد، التي نقدمها من خلاله؛ لكن هذا التماثل في الوضع لا يمنع المستمع من التدخل في القصة التي نقصها عليه ليغير مجرى الأحداث (مثلا: أن يمنع ما دلين من الزواج بألفرد دونييفر)، سيكون هذا التدخل أيضا من باب "الانتقال المجازي" كالتدخل الذي يصور قصة كورتزار.

بالطبع، إن الانتهاك هنا ذو نوع واحد في الاتجاهين معا، أي فيما يتصل بالخطاب عن عالم السرد وفي عالم السرد.

وبالعكس: يمكن للقارئ في قصة كورتزار "أيضا"، أي بالطريقة نفسها التي لا تقبل التصديق، أن يقتل بطل الرواية الذي هو بصدد قراءتها، أو أن تخرج مادلين من قصة دومينيك لتتزوج من المستمع. كذلك الأمر في قصة وودي ألين، إذ قال: "لقد أغويت السيدة بوفاري بعشرين دولارا"[١]، إذ يتسلل البرفسور كوجلماس إلى رواية فلوبير، من العالم السردي إلى الخطاب عن العالم السردي (من السرد إلى الميتا سرد) ليصبح عشيق إيما، فيأخذها منه بعد ذلك إلى نيويورك القرن العشرين: وهذه عودة من الخطاب عن عالم السرد إلى عالم السرد. بما أن النظرية الكلاسيكية لا تضع تحت مصطلح "الانتقال المجازي" سوى الانتهاك التصاعدي من قبل الكاتب عندما يندمج في تخييله (كصورة لمقدرته الإبداعية)، وليس على العكس عندما يتدخل التخييل في حياته الواقعية (وهي كما أعتقد حركة لا تمثل أية فكرة كلاسيكية للإبداع الأدبي أو الفني). يمكننا أن نصف بـ "الانتقال المجازي" العكسي هذه الصيغة في الانتهاك التي لم يكن بمقدور البلاغة أن تفكر فيها، شريطة ألا نرى فيها سوى حالة خاصة من " الانتقال المجازي"[٢].

* * *

هذه الصيغة، أو الصيغة الفرعية التي سنهتم بها الآن، توافق حتما أكثر فكرتنا – لنقل الرومانتيكية، وما بعد – الرومانتيكية، والحديثة، وما بعد الحديثة – عن الإبداع، وهي تمنح طوعيا الحرية للإبداع، ولمخلوقاته القدرة على الاستقلالية التي لم يكن المعتقد الجمعي (الطبع المشترك بين جماعة من الناس في مجتمع ما) الكلاسيكي يسمح بها البتة، وذلك لعدم رقيه، أو لعدم جرأته. فعلى سبيل المثال، أصبح اليوم عاديا في الخطاب (topos) أن نرى شخصيات من رواية تفلت شيئا فشيئا من سلطة مبدعها، وعلى نحو أوسع من العمل الأدبي الذي يقوم بتأثير رجعي على الكاتب، إذ نقول: " هل غيرتك عملية كتابة هذا الكتاب؟ " ونذكر على ذلك مثالا رائعا عند جيونو، في افتتاحية "نوح" (الصفحات الأولى من نسخة البلياد[٣]). حيث نجد الروائي في أحد أيام خريف ١٩٤٦ جالسا في وضع مريح، في الغرفة التي تقع في زاوية بين نافذتين (بين الجنوب والغرب) يستخدمها كمكتب في منزله في مانوسك، ويستقبل فيها شخصيات (ومناظر) من روايته " *ملك دون تسلية* " التي فرغ للتو من تحريرها، والتي تجري أحداثها في عام ١٨٤٣. تحتوي هذه الرواية على تغيير انتقالي مجازي في وضع الراوي، فهو في البداية مؤرخ مغاير لعالم السرد (لنقل للتبسيط،

---

(١) "أقدار ملتوية" الترجمة الفرنسية ١٩٨١.

(٢) حول هذه "الحركات الانتقالية المجازية" في الاتجاهين بين المستويات: من داخل عالم السرد وخارجه، ومستوى الخطاب عن عالم السرد (الخ ؟) انظر الأخطوطة المقترحة من قبل فرانك فاجنر "انزياحات وتغييرات. ملاحظات عن الكناية السردية"، مجلة *الشعرية*، ١٣٩، نيسان ٢٠٠٢، ص ٢٤٤.

(١) الأعمال الروائية الكاملة, جاليمار, بلياد, ١٩٧٤, الجزء الثالث, ص ٦١١ – ٦٤٢.

جيونو نفسه عام ١٩٤٦)، ثم يصبح تدريجيا أو خلسة، في عودة قرنا كاملا إلى الوراء شخصية شاهدة تساهم في الحدث المذكور؛ أي أنه يصبح راويا وشخصية في الرواية في آن معا (مع أن اللحظة المحددة لهذا التبديل تبقى غير حاسمة). ثمة مسار عكسي تقريبا تقدمه رواية "*مدام بوفاري*"، إذ يظهر الراوي فيها، زميل الدراسة لشارل في الصفحة الأولى ثم يختفي تماما حتى الصفحة الأخيرة، حيث يعود بالصيغة الجماعية نفسها لضمير الجمع المتكلم.

عن هذا التغيير في الصيغة السردية الذي يقوم على اختفاء "الراوي –الشخصية في الرواية"، نجد حالة أقل شهرة، لكنها أكثر وضوحا لهذا النموذج، في بداية رواية " *لاميل*". ففي الفصلين الأول والثاني من الرواية (التي لم تكتمل)، نتعرف إلى الراوي المجهول، وهو أحد أفراد المجتمع القروي الصغير في كارفيل، ويعبر عنه بمساعدة كبيرة من ضمير الجمع المتكلم "نحن" وضمير المتكلم المفرد "أنا". ولكننا نقرأ في ختام الفصل الثاني الجملتين الآتيتين: "تدور كل هذه المغامرات التي حدثت حول الصغيرة التي تبنتها عائلة هوتمار، وقد انتابتني رغبة في الكتابة عنها حتى أصبح أديبا. هكذا أقول: وداعا أيها القارئ الطوعي، لن تسمع شيئا عني بعد الآن".

آمل أننا نرى جيدا كيف يمثل هذا الانسحاب الرشيق نوعا من "الانتقال المجازي"؛ بكل بساطة عندما نرى أن الراوي الذي كان تابعا حتى الآن إلى العالم التخييلي للسرد في الرواية، يخرج منه فجأة، متجاوزا بذلك عمدا (وبضجة) العتبة التي تفصل بين مستوى عالم السرد لمغامرات لاميل، والمستوى الواقع خارج عالم السرد الذي هو مستوى القارئ، ومستوى الأديب الذي سيروي الآن هذه المغامرات من الخارج، والذي لا أحد يتردد في أن يسميه ستاندال.

ولنعد إلى سفينة *نوح* التدشينية. يبدأ هذا المقطع البارع الأسلوب بعبارات موجهة من جيونو إلى ذاته حول روايته " *ملك دون تسلية* "، وتحتوي على وصف مفصل لهذه الغرفة حيث "يعمل ويبدع في آن معا"، وصف سيكون بالفعل مفيدا جدا لذكاء الأحداث التخييلية القادمة. لكن هذا التدخل التخييلي في الواقع يحدث بطريقة تدريجية، كتب جيونو:

"مكان النافذة الجنوبية، أمام طاولة مكتبي، وضعت مكان القرية (الخيالية) مع غيوم تلامس سطوح المنازل { التي كان الكاتب يراها من تلك النافذة للفيلا الواقعية}؛ أرى على التوالي الطريق المتجه إلى بريه – فيلار وسان موريس {في منطقة الدوفينية حيث يقع حدث الرواية }؛ إلى اليسار، على نحو موارب، أرى مدخل الكنيسة { تقريبا في المكان الذي تقع فيه الفيلا في الواقع المزعوم }؛ إلى اليمين بوضوح باب مقهى الطريق وإلى الأعلى في الطابق الأول، نافذة الغرفة التي قطن فيها لانجلو طويلا...".

في هذا المنظر التخييلي الذي يتصنع جيونو أنه يتأمله فيما وراء نوافذه، تلك النوافذ الواقعية التي يحلو له أن يصفها "بالواقعية المزعومة"، سيقع الحدث الرئيسي لروايته التي لم تنته بعد، لأنها في طور الكتابة.

ومن هنا، ستتحرك شخصياته في فضاء هو في آن معا فضاء الرواية وفضاء الروائي الذي يقوم بـ "إبداع" الرواية أو كتابتها:

"عندما أنهى السيد (ف) حديثه مع دوروتيه، بعد نزوله عن شجرة الزان (التي تقع في الزاوية، أمامي، بين النافذة الجنوبية والنافذة الغربية؛ أي من هذا الجزء من الجدار الأبيض الذي يفصل بين النافذتين)، قلت إنه وضع قدمه في الثلج، قرب دغل من العوسج. هذه هي القصة المكتوبة (التخييل). في واقع الأمر، لقد وضع رجله على أرضيتي، على بعد متر ونصف من طاولة مكتبي، تماما قرب مدفأتي الصغيرة. قلت إنه غادر باتجاه آرشا، وفي الواقع إنه جاء نحوي، فعبر طاولتي؛ أو بتحديد أكثر عبر شكله الضبابي طاولتي (...) ثم عبرني، أو بتحديد أكثر، مع أنني لم أكن أتحرك (أو بالكاد ما تحتاجه الكتابة)، عبرت الشكل الضبابي للسيد (ف) (...) لقد وضعت بين الحصان الأبيض { لورق الجدران

المنغولي الملصق بالغراء } والقاطع الكهربائي قرب الباب، الشرفة التي كان يدخن فيها لانجلوا السيجار، ثم وضعت عبوة الديناميت ...".

إلى آخر ذلك، كما قلت، في بضع ثلاثين صفحة، أخشى أن أدونها هنا؛ لذا أكتفي فقط بالإشارة إلى أن هذا "التنضيد" للعالم المبدع مع العالم الواقعي يفترض تدخلا متبادلا، بما أن شخصياته كالأشباح، تلح "بشكلها الضبابي" على فضاء مكتبه، من الطبيعي أن لا يتورع عن اجتياح أو شغل المكان الضيق جدا لعامله التخييلي، وذلك بشكله الذي يبدو أكثر كثافة وأوسع حجما:

"بعد عدة ساعات من العمل، إذا اجتاحتني الرغبة في الراحة بعض الوقت، وتدخين غليون على أريكتي، رقدت كعملاق سويفت في خمس أو ست فراسخ مربعة من المنظر. (...) كان ذلك مزعجا جدا. كان لدي انطباع أنني أزعج الأعمال والحركة، وأنني، على أية حال، أقدم دعاية فظة لذوقي في القيلولة. (...) وبما أن لباسي في العمل هو رداء منزل قديم مصنوع من قماش بطانية حصان بلون أحمر، كان علي أن أرقد في حقول باهتة وعلى الأخضر الرقيق لأشجار الأرز المرئي من بعيد بوضوح، (كأنف وسط الوجه). عن تو، ومنز، وأفير، وسان موريس، وحتى عن كليل، كان يجب أن نقول لأنفسنا: " ما هذا، الممتد هناك، على منحدرات المضيق الجبلي؟ وماذا يفعلون إذا هناك في لاليه؟ هل يزرعون حقول شقائق النعمان؟ " (...) كنت بحق المحرض الأول على الخطيئة، أو أول من جلب الفضيحة".

تدعى هذه الخطيئة – الفضيحة إذا "الانتقال المجازي". ليست "انتقالا مجازيا للراوي فحسب، بل هي حقا "الانتقال المجازي " للكاتب – الروائي بين زاويتين، وبين عالمه الواقعي المعيش، خارج العالم التخييلي للسرد وعالم السرد التخييلي. هذه المرة الصورة حرفية وهي تتحول في الوقت نفسه إلى حدث تخييلي. و"الفضيحة" حتما تأتي بالتحديد من هذه الحرفية الخارقة التي لم تكن بالنسبة إلى أصحاب التفكير العاقل سوى طريقة مرحة في الكلام، أصبحت طريقة في الحياة، وفي شكل المكان والزمان.

* * *

سبق أن ذكرنا من خلال مقبوس لفولتير بقلم فونتانيه تلك النسخة الكلاسيكية للانتقال المجازي التي يتصنع الراوي فيها أنه يأمر بما يهم بسرده. وهي نسخة تكاد تكون أكثر جرأة من مخاطبة الكاتب لأحد شخصياته. لن نبتعد عن جيونو في روايته "*لتحية ملفيل*" حيث أجد في مناسبتين هذه القصة الطويلة، أي سيرة حياة مستترة، تروي، وتجمل بطريقة روائية مرحلة حقيقية للكاتب موبي ديك في أنكلترا. "يخبرنا" جيونو أن ابنة القبطان هيأت قائمة المسافرين إلى أكوشنت، فكتبت إلى جانب اسم هرمان: سكولير، وهنا يتدخل جيونو شخصيا، أو كراو، "معارضا": " أوه آنسة فالنتين، كيف استنتجت ذلك؟ هو لم يقل شيئا... " ثم يتبع ذلك صفحة من العتاب موجهة إلى هذه الشابة التي لم تتمكن من إيقاع البطل في حبها: " لقد جعلتني هكذا أفوت مشهد حب، أنت الفتاة الأولى الجميلة التي صادفها في حياته، لقد أعجبتني، والآن أنا أحقد عليك. " ثم يتابع متوجها إلى هرمان نفسه: " هاهي المتاعب يا بني، هذا ما كنت تريد، خذ إذا! يجب أن تكون سعيدا هذه المرة."[1] أما بالنسبة إلى البطلة (التخييلية تماما) في هذه القصة، أدلينا وايت، فهو سيقابلها في وقت لاحق في شارع مارسيليا، يدل عليها صوت حفيف تنوراتها وسعالها الخفيف، وسيفتح معها حديثا حقيقيا، ذلك من جديد في "*نوح*"[2]، قليلا بعد أن لاحظ في شارع فلوت " فارسا يبدو كسنبلة ذهبية على حصان أسود"[1]. لم يكن

(١) الأعمال الروائية الكاملة, المذكور أعلاه, الجزء الثالث, ص ١٣ – ١٤.

(٢) المرجع السابق, ص ٧٨٧ – ٧٨٩.

سوى الجندي الخيالة أنجلو باردي، البطل القادم من "حلقة الخيالة" التي سيظهر ملحقها الكاتب مرة أخرى في حديث خيالي طويل(٢).

نرى إذا أن "*نوح*" التي تقدم السيرة الحقيقية لبضعة أيام من حياة الروائي تعمل كمكان للمبادلات بينه وبين مخلوقاته الحالية، والسابقة، والقادمة. يظهر شكل أخير من هذه العلاقة خلال جولة طويلة بالقطار الكهربائي (الترام) في شوارع مرسيلية، حيث يدعي المتنزه أنه يتابع رفاق الرحلة في مغامراتهم العديدة الخاصة، حتى عندما يتركون العربة ويختفون في الشوارع المتاخمة(٣). هنا يقوم "الانتقال المجازي" على (الادعاء) باختراق ذاتية الشخصيات "الحقيقية" التي لم تصبح بعد شخصيات في رواية، والتي لن تصبح كذلك أبدا على أية حال؛ لكنها تقوم للحظة – الوقت اللازم لتبئير داخلي عابر وخيالي تقدم لملاحظ عالم بكل شيء، أكثر اطلاعا، وأقل تحفظا من المستوى الذي تسمح به التقاليد المحترمة، وبخاصة المصداقية. وكأن مهنة الروائي توسع امتيازاتها في التخييل، كما تصفها كيت هامبرجر ودوريت كوهن، على النشاطات العادية لروائي في عطلة – إذا كان الروائي يأخذ يوما ما عطلة – وهذا بالأحرى ما تحاول هذه الصفحات، وسواها أن تنفيه.

* * *

على نحو مماثل ولكن بشكل عكسي، يستغل (الراوي من خارج عالم السرد التخييلي) جون فويلز الفرصة، في الفصل ٥٥ من "*سارة والضابط الفرنسي*"(٤)، بينما كان بطله شارل سميثسون يقوم برحلة في القطار ليتسلل "مجازيا" إلى مقصورته ويتأمله خفية. يأتي التماثل حتما من الذريعة المشتركة لرحلة تسنح لنظرة غير متحفظة، ولحلم يقظة خارق. والحالة عكسية في هذا الحدث، بخلاف جيونو الذي لم يكن يقوم إلا باستيهام قصص ستحصل لاحقا، لأن ويلز (الذي يقدم نفسه بداية بضمير الغائب المفرد ثم بضمير المتكلم المفرد) يتدخل هنا في قصة شارفت على نهايتها، إذ لم يبق للرواية سوى ستة فصول. لكن الرواية لا تنتهي مع ذلك، لأن الراوي يتدخل في وقت متأخر، تدخلا صامتا في واقع الأمر، وحتى تأمليا بحتا، بعد أن يتم كل شيء، ليعلن الضربة السردية الحاسمة المعروفة، أي الخاتمة المزدوجة المقترحة في اللحظة الأخيرة بحسب اختيار القارئ. وكأن الكاتب الذي اكتفى إلى الآن بدور المسافر، أو مختلس النظر(٥) "المجازي"، كان يتهيأ ليجعل تلك الخاتمة أكثر خطورة، ليس بإيقاف بطله أو بالتوجه إليه فعليا، ولكن بتغيير مصيره أو تحويله عن مساره، وذلك باسم "الإرادة المطلقة" (وهذه كلمته التي من الواضح أن لا علاقة لها بتعبير "العالم بكل شيء" أو "كلي المعرفة" الهادئة للروائي الكلاسيكي، أو بالتدخلات المعلنة أو الخفية لكاتب كـ ديدرو أو كـ ألان روب غرييه(٦)). إنها "الإرادة المطلقة" التي يطالب بها مبدع يسأل نفسه وهو يراقب الشخصية التي أبدع بتعجب: "بحق الشيطان، ماذا بوسعي بعد أن أصنع معك؟ "أعتقد أنني أذكر أن الفلم السينمائي الذي أخذ عن هذه الرواية للمخرج كارل رايزس، يبدل بمهارة هذه النهاية المزدوجة باستخدام العلاقة المزدوجة بين الشخصيتين (سارة وشارل) وبين الممثلين اللذين يقومان بالدورين، وهما ميريل ستريب وجيرمي أيرونز. بالطبع، إن وجود خاتمة مزدوجة في رواية فويلز،

---

(٣) المرجع نفسه, ص ٧١٧.

(٤) المرجع نفسه, ١٩٧٧, الجزء الرابع, ص ١١٦٩.

(١) المرجع نفسه, الجزء الثالث, ص ٧٩٥ – ٨٢٠.

(٢) الترجمة الفرنسية لجي دوران، زوجة الضابط الفرنسي، دار سوي ١٩٧٢، (النسخة الأصلية عام ١٩٦٩).

(١) ثمة تشابه بين كتابة الكلمتين بالفرنسية يستغله الكاتب.

(٢) "*الرواية الجديدة*" ذكريات لهدف معين في هذا الفصل بالتحديد.

التي يمكن أن تقوم في بعض الحالات على توبة الكاتب، كتوبة تشارلز ديكنز في *"توقعات كبيرة"* ليس هنا تجديدا بحق؛ فقد ذكر لي بنجامان جوردان حالة في رواية *"جون بركنز"*[(١)] لهنري توماس. ففي السينما نجد أن الدور المتنامي للتسويق وللاستشارة الجزئية للجمهور والسابقة للعرض النهائي للأفلام، "من خلال ممثلين"، سيؤدي أكثر فأكثر إلى تغييرات في اللحظة الأخيرة. أظن أن هذه كانت حال نهاية فيلم *"جاذبية قاتلة"* للمخرج أدريان لاين عام ١٩٨٧، واليوم تقدم الممارسات التي يطلق عليها مبالغة إلى حد ما، و"تفاعلية" في أقراص الفيديو (DVD) تقدم أحيانا في علاوة (أو غرامة) تجارية: هذا النوع من الخيار الوهمي المقبول، والذي أفترض أنه لن يستغرق وقتا طويلا حتى يصبح محرضا...

روائيا، لم يكن أراغون عموما أكثر تحفظا من جيونو في وقائعه وفي حلقة الجنود الخيالة، بل أقل منه تحفظا ما أمكن. لكن *" الأسبوع المقدس "* يقدم لنا بالفعل تدخلا ملحا جدا من جانب الكاتب. وكما نعلم، يقوم الراوي طوال السرد التاريخي[٢] بدور الشاهد على الوقائع المنبثقة عن الحدث الروائي، ويتسلل أيضا كما يحلو له إلى الخطاب الداخلي لشخصياته، عبر المونولوج الذي يشاركهم فيه، بالأسلوب غير المباشر الحر، وذلك من دون تحذير.

علينا أن نميز إذا جذريا – وبمنهجية واضحة – هذا الراوي من كاتبه لويس أراغون، جذريا، إذا لم نقل أكثر – كمارسيل في *" البحث عن الزمن المفقود"* من كاتبه مارسيل بروست[(٣)].

ولكننا لا نلبث أن نراه في الفصل الثالث عشر، وقد خطر على باله أن يذكر أن مدينة بامبرغ هذه، حيث مات الماريشال برتبيه، "لم تطأها قدمه هو أبدا"، لكنها بالمقابل إطار رواية إلزا تريوليه *"مفتش الركام"*، (شكرا لويس). وهاهو ذا من جديد، في الفصل الأخير، على وشك أن يصف لنا المزرعة القريبة من أرمانتيير حيث يستريح الكونت أرتوا، ثم يتوقف فجأة، قائلا: "ولكن ما شأني بهذا الوصف؟ كل شيء جاهز، لأدخل وأتعرف على المكان... "يتبع ذلك تذكير" بالليلة ٢٦ – ٢٧ أيار ١٩٤٠" حيث مر الطبيب المساعد أراغون مع جنوده من الكتيبة الثالثة – تذكير مزخرف بمقبوسين من رواية أخرى للكاتب نفسه – *"الشيوعيون"* ("رواية كتبتها منذ ثماني سنوات، ولم تكتمل كالحياة، كحياتي.") حيث وصفت المزرعة المذكورة، ليس كذكرى شخصية للكاتب، ولكن كمكان لحدث روائي آخر يقع أيضا في أيار ١٩٤٠، حول بطله جان دو مونسي: " إنها مزرعة غريبة بباحة مربعة، وأبنية حولها..."[(٤)]. ليس هذا فقط كاتب *"الأسبوع المقدس"* الذي يرمي في مهب الريح خطاب راويه المجهول لصالح ذكرياته الشخصية عن الحرب، لكن كاتب *"الشيوعيون"* يدخل صفحة من رواية بين صفحتين من رواية أخرى، مستخدما التقنية التي لطالما أطلق عليها اسم اللصق، وذلك لصالح مبدأ التقشف الذي لايخلو من مرح (لم أصف مرة أخرى، عام ١٨١٥ مزرعة رأيتها عام ١٩٤٠، وسبق ووصفتها عام ١٩٥١؟).

---

(٣) جاليمار ١٩٦٠.

(١) "رواياتي كلها تاريخية, مع أنها لا تبدو بهذا المظهر. أما *" الأسبوع المقدس"* فهي على العكس من مظهرها ليست رواية تاريخية " هذا ما يؤكده التعليق الذاتي الذي نشر في "مدينتين" عام ١٩٥٩، أي بعد عام من ظهور الكتاب. لكن هذا الكتاب، الذي تقع أحداثه في بداية " مئة يوم"، يبدو أيضا بمظهر تاريخي. وهو ليس كأي مظهر، إذ لاينقصه شيء.

(٢) هنا لن أحرك الجرح السردي القديم، لكن يمكننا أن نفترض أن الحالات النادرة، والمريبة على الدوام، من تدخلات هذا الكاتب في عمله شبه – الروائي تعود لأخطاء من المحتمل أنها استبعدت في نسخة نهائية منعه الموت من إكمالها.

(١) الأسبوع المقدس، نسخة الجيب، ١٩٥٩، الجزء الثاني، ص٣٤٤.

إنها طريقة في الإلصاق من بين طرق أخرى، وتقوم بتوضيح العلاقة بين الروايتين التي لا يبرح يؤكدها النص الثاني، مناقضا النقاد والقراء الرديئين من كل صوب – وقد ينقذ النص الثاني النص الأول.

وعلى أية حال، "فالانتقال المجازي" هنا على الأقل مزدوج: إذ يتحقق انطلاقا من عالم السرد الروائي إلى السيرة الذاتية للكاتب خارج عالم السرد، ومن هذه السيرة الذاتية إلى عالم سرد روائي آخر، ثم عودة إلى عالم السرد الأول.

سنتطرق إلى نوع جديد من التدخل قد يكون أقل وضوحا، لكنه لا يقل فاعلية عما سبق، يقوم به روائي آخر هو كاتب " *الكابتن فراكاس*" تيوفيل جوتييه.

كان جوتييه يستخدم طوعيا هذا الامتياز الذي يظهره بعبارات واضحة: " إن الكاتب الذي يبدع رواية يحمل بالطبع في إصبعه خاتم "جيجيز" الذي يجعله غير مرئي"(١). – غير مرئي وكلي المعرفة، وقادرا على سبر ضمائر شخصياته كما يشاء. هذا الامتياز الملازم، كما نعلم، لمهنة الروائي الكلاسيكي، والرومانتيكي، والواقعي (يمثل جوتييه هنا كل هذا معا، وهو باروكي جديد فوق كل هذا) لايفاجئنا في شيء، لكننا سنراه مطبقا في ظروف أهم، تقع في الحدود الفاصلة بين التخييل الروائي والتجسيد المسرحي، في مشهد غريب إلى حد ما من هذه الرواية الجديدة "الرواية المسرحية"، وهذا يعني، على الأقل منذ رواية سكارون، "رواية الممثلين".

ولنصف هذه الطريقة في تقديم المشهد، علينا بداية أن نذكر بضع صفات مميزة لعالم التخييل حيث نجده، إذ نستنتج مثلا أن أغلب شخصياته هي "شخصيات مسرحية". تتألف المجموعة المركزية لهذه القصة التي تساهم فيها البطلة إيزابيل، وينضم إليها بسرعة البطل سيجونياك، من فرقة من الممثلين الجوالين، وفقا للنموذج التاريخي من بين نماذج أخرى، للمسرح الشهير للشاب جان – باتيست بوكلان، وعلى نحو ثانوي – ماعدا الطابع الساخر – وفقا للنموذج التخييلي للفرقة التي يطلق عليها اسم الرواية المسرحية. تتألف فرقة فراكاس من تسعة ممثلين يدعى أحدهم ماتامور، وهو يموت في الوقت المناسب، أي منذ الفصل السادس ليترك عمله لسيحونياك. هؤلاء الممثلون والممثلات التسعة هم: إيزابيل، أو إيزابيل "الساذجة"، دونا سيرافينا أو سيرافين المغناج، المربية العجوز أو السيدة ليونارد ("الأم النبيلة للفرقة")، زربين الخادمة، لياندر الأشقر (البطل الأول، كما نقول اليوم)، المتحذلق بلازيوس، وهو طبيب من مدينة بولونيا (في إيطاليا)، الأب النبيل أو العجوز المضحك (كجيرونت وباندولف) في أحسن حالاته، والمتبجح كابتان أو رودومونت، ويدعى أيضا الكابتن ماتامور، أو المتبجح؛ وسيأخذ مكانه في هذه الوظيفة سيجونياك الذي سيسمى فراكاس، وسكابان، أو سكابان من مجموعة زاني في التقليد الإيطالي، والطاغية المأساوي الذي يدعى أيضا هيرود، أو هيرود الذي يقوم بدور رئيس الفرقة. أنقل بحذر هذه المدونة للمصطلحات لأنها تظهر الالتباس في التسميات، حيث تستخدم في آن معا أسماء الممثلين وشخصيات الرواية، وأسماء الأبطال الكوميديين أو المأساويين وشخصيات المسرحيات التي يمثلها هؤلاء الممثلين في أحداث الرواية، وفي مسرح وسم سجله بشدة بالتقاليد الإيطالية للكوميديا "ديللا آرتيه". ليس من الضروري أن نبالغ في التأثير الخاص لهذا الانتماء المعروف؛ فمن الطبيعي لفرقة مسرحية غير مستقرة تماما، مهما كانت تقاليدها، أن تتوزع في وظائف متفق عليها تلائم تقريبا الصفات الجسدية المميزة أو النفسية لأعضائها. من المهم أن نذكر هنا أن شخصياتنا (الروائية)، ماعدا سيجونياك نفسه بالطبع، وفي درجات متفاوتة، لاتحمل أسماء الشخصيات، وليس لها وظائف (مسرحية) كالتي تجسدها على المسرح: فإيزابيل

(٢) الكابتن فراكاس، ١٨٦١، جارنييه، ١٩٦١، ص ١٣٣.

ليست إيزابيل إلا أنها "إيزابيل" الفرقة، أي البطلة الأولى؛ وسيرافينا، زربين، ليونارد، لياندر، بلازيوس، هيرود، سكابان، ماتامور أوفراكاس نفسه طبعا؛ هي أيضا أسماء لشخصيات نموذجية، واستعارات مجردة بأل التعريف كـ الـ "إيزابيل" والـ "لياندر" والـ "سكابان" والـ "هيرود" والـ "ماتامور"، مما يظهر جيدا أن هذه الأسماء للشخصيات ذاتها هي أيضا أسماء لأدوار، أي تقريبا أسماء نكرة. أما توزعها فهو عشوائي إلى حد ما؛ وحدها إيزابيل تحصل على نوع من الاستقلال الذاتي الخاص باسمها، وذلك داخل عالم السرد الروائي، مما ينسينا الأصل المسرحي لهذا الاسم حتما – لا الاسم الأصلي في شهادة الميلاد، والذي لن نعرفه أبدا. ووحده سيجونياك على أية حال يملك اسمين – لقبين مميزين بحسب الوضع، فهو إما بطل الرواية (البارون سيجونياك) أو الممثل – الشخصية (الكابتن فراكاس).

لا تخلو هذه اللعبة المتعلقة بأسماء الأعلام من دقة، وهي تعود إلى لعبة سردية ناتجة عن الوضع الغامض لهذه الشخصيات، أبطال رواية وممثلين أبطال مسرح في آن معا. لكن هذه الشخصيات لا تتوقف إطلاقا عن التنقل من حالة إلى أخرى، وبما أن المسألة في الرواية لا تخص مهنتهم كممثلين فحسب، بل تتعلق بمسرحيات يمثلون فيها الملهاة أو المأساة؛ فهم ينتقلون من العالم السردي لهذه المسرحيات إلى العالم السردي للرواية. وبهذا الخصوص، نذكر أن القصة الأكثر دلالة هي العرض الذي قدمته فرقة قصر بروبيير في اللحظة التي كان ميلز جلوريوزوس يقوم بدور ماتامور، قبل أن يصبح المرحوم لاحقا. يبعث هذا الاسم بالتأكيد إلى الذاكرة مسرحية " *الإيهام الساخر*" لكورنيي (١٦٣٦)، التي اشتقت بعض تفاصيل هذا المشهد منه بوضوح، والذي يبدو المرجع المناسب لكامل الرواية. لأن هذا العمل ما زال منذ زمن جوتييه، وحتى يومنا هذا أفضل مثال على هذه الطريقة النموذجية لعصر الباروك، وللمسرحية "المعلبة"، أو "المسرحية داخل المسرحية". إذا يقدم لنا الكابتن فراكاس هنا "مسرحية في الرواية"، تستحق أن ندرسها عن كثب.

* * *

عنوان هذه المسرحية "حذلقات الكابتن ماتامور" لا ينسبها جوتييه إلى أي كاتب[١]، وفكرة الكاتب المجهول هذه واردة في المسرحيات الهزلية الخفيفة الفرنسية أو الإيطالية (فارس)، وهي أحيانا مرتجلة في جزئها الأكبر، والجزء الباقي يدل جيدا على أنها من هذه الفئة (التي يدعوها جوتييه بالهزلية الخيالية). أضف إلى أن مخططها الأساسي نموذجي لتقاليد تعود إلى بلوت، وحتى ميناندر، وهو قصة حب بين بطلي المسرحية إيزابيل ولياندر، يقف عقبة أمام هذا الحب العجوز باندولف، فهو يريد أن يزوج ابنته من المضحك ماتامور الذي يهزم بسرعة أمام لياندر، ويعطيه أكثر مما يستحق عندما تخلط المربية بينه وبين ليونارد الذي يلوح بوعد الزواج المفترض، ويطالب به. يتخلى عنه باندولف الذي يوافق في النهاية على زواج ابنته من لياندر. إن قصة هذا العرض، وأحداث المسرحية تشغل حوالي اثنتي عشرة صفحة[٢]. تبدأ القصة بصيغة وصفية على الأغلب، يدل عليها استخدام الماضي المستمر: " كانت المسرحية تبدأ بشجار بين البرجوازي الطبيب باندولف مع ابنته إيزابيل التي كانت ترفض الزواج بإصرار من الكابتن ماتامور الذي كان والدها متمسكا به، لأنها كانت متيمة بالشاب الأشقر، وكانت خادمتها زربين تدعمها في مقاومتها بكل ما أوتيت من قوة، بعد أن دفع لها لياندر...".

---

(١) كما ذكرنا أعلاه، "شاعر" هذه الفرقة تركها وعين "سيجونياك" مكانه لأداء هذه الوظيفة، قبل أن يضيف دور الممثل: بالإضافة إلى سجلها المناسب من مسرحيات لكتاب معروفين، تعتمد الفرق أحيانا على خدمات " شاعر" يقوم بالوظيفتين (كموليير)، أو فقط لكي يؤلف لهم مسرحيات جديدة، أو يرتق مسرحيات قديمة.

(٢) الكابتن فراكاس، المرجع المذكور سابقا، ص ١١٠-١٢٢.

يبدو أن هذا السرد التركيبي لا يقدم على خشبة المسرح ممثلي رواية، بل يقدم مباشرة الشخصيات الذين يجسدونها في المسرحية التي تتحدث عن عالم السرد؛ لكن القارئ الذي سبق أن اعتاد على أبطال الرواية، لا يتردد في التعرف عليهم وكأنهم هم ذاتهم، كما هو الأمر بالنسبة إلى المشاهدين من داخل عالم السرد. إن الشخصية زربين هي التي تستخدم لعبة الإغراء في المسرحية بصدارتها وتنورتها. لكن الممثلة التي تقوم بدور زربين على المسرح وفي أضواء المنصة تقوم بإغواء الماركيز دو بروبير الحاضر في الصالة:

"صفق جمهور الصالة كلها لهذه اللعبة، وكان الماركيز دوبروبير يقول بصوت منخفض إنه كان يتمتع بذوق رفيع لاختياره هذه المغناج (الخادمة) الفريدة".

يصف الراوي شخصية لياندر بهذه الزخرفة:

"إن لياندر هو العدو اللدود للآباء، وللأزواج، وللمربين، معبود النساء، والفتيات، والمدللات؛ بكلمة واحدة (العشيق) الذي يحلمن به، وينتظرنه، ويبحثن عنه، فهو يحافظ على الوعود المثالية، ويحقق أوهام الأشعار، والمسرحيات والروايات..."، لكن الممثل لياندر، بفصاحة نثره ولباسه المثنى البديع،" ينجح تماماً مع السيدات " من الحضور. إنه دور مزدوج تجسده تماما هذه الجملة المنسقة بمهارة: "مستفيداً من هذه اللعبة الصامتة، يلقي لياندر نظرة إغواء من مقدمة المسرح، على المركيزة في تعبير هائم متوسل يجعلها تحمر خجلا رغما عنها، ثم يتحول إلى إيزابيل بنظرة منطفئة شاردة، وكأنما ليبين الفرق بين الحب الحقيقي والحب المتصنع".

وحقيقة الأمر أن الاثنين متصنعان بالقدر نفسه، ولكن كل في عالمه، وبإيحاءات مختلفة تماماً إذ يمثل لياندر – الشخصية حبه لإيزابيل على المسرح تجسيدا لعشق تخييلي بين أبطال المسرحية، لكن حب الممثل لياندر نفسه للمركيزة دوبروبير مصطنع، أو على الأقل مبالغ فيه، في الواقع، (واقع الرواية)، من الخشبة إلى الصالة، كممثل – ومغو – أي أنه هكذا ممثل مزدوج، في الحياة كما على المسرح – فهو يبحث، ويصلً بالتالي إلى استحواذ قلب المشاهدة الحسناء. وبهذا المعنى، نعد هذا الحب "واقعياً": فإذا كان عشقه على المسرح مصطنعا، فإن رغبته في الاستحواذ على قلب المركيزة في الحياة صادقة، وكما في أغلب الأحيان، "التصنع" هنا موظف لصالح فكرة الرغبة. وكما لاحظنا، بظهور لياندر على خشبة المسرح، يتحول النظام السردي من الماضي المستمر إلى الماضي البسيط، أو "الماضي الملحمي"، فيتحقق التبئير هكذا على حدث المسرحية الهزلية (Farce)، ويصبح شيئا فشيئا حاضراً، ويصل إلى المستوى الأول للقصة (للسرد):

"عند رؤية لياندر، وصل غضب باندولف إلى السخط الشديد. أدخل ابنته إلى حجرتها مع الخادمة، ولكن ليس بالسرعة الكافية، مما سمح لزربين أن تضع في جيبها رسالة موجهة إلى إيزابيل..." إلى هنا والقصة مكتوبة بالأسلوب الحر غير المباشر تقريباً.

("وعلى الشتائم التي يوجهها إليها باندولف ترد الخادمة الوقحة بحدة، بعبارات مجنونة، موجهة إليه النصح بأن يتزوج هو نفسه بماتامور، ما دام يحبه إلى هذا الحد. أما هي فلن تعاني أبداً إذا تزوجت سيدتها من هذا التافه، من هذا الوجه الذي تلقى ضربة على الأنف، من هذه "الفزاعة" التي تصلح للكروم...". يبدأ خطاب الشخصيات بالتثبت في هذا النظام الجديد: " عندما يصبح الشاب وحده مع الأب، يؤكد له بكل تهذيب أن نواياه شريفة، وأنه لم يكن يسعى إلا للرباط المقدس، وأنه من عائلة كريمة ...".

ولكن، مع وصول ماتامور، الشخصية التي تدل على اسمها، (أي المتبجح)، وعلى المستوى الهزلي، الشخصية المركزية في المسرحية، يصبح القول مستقلاً بذاته متحولا إلى الأسلوب المباشر: " {...} واقفا في مقدمة المسرح، يبدأ ماتامور خطابا محشوا بالتبجحات والمبالغات والحذلقات، ومحتواها تقريبا كالتالي:

"بالنسبة إلى اليوم، يا سكابان (وهو هنا خادمه)، أود أن أترك سيفي في غمده بضع لحظات وأن أعطي للأطباء مهمة إسكان المقابر التي أقوم عادة بتموينها. عندما يكون المرء مثلي قد أنزل ملك الفرس عن عرشه، وجر من لحيته أرموراباكان من وسط مخيمه، وقتل باليد الأخرى عشرة آلاف تركي خائن...".

(يظهر هذا المحتوى للمطلعين أن كاتب المسرحية قرأ "*الأميال العظيمة*" لبلوت أحد أجداد سلالة الماتامور). ثم تلا ذلك مقطع طويل يشرح فيه المدعي... التحاقه الآني بالبطولة من أجل حبه المتحول لإيزابيل، مقطع طويل مستوحى حتما من مقطع ماتامور لكورنيي في الفصل الثاني من" *الإيهام الهزلي*".

بالنسبة إلى شخصية ماتامور، الموزعة دائما بين فصاحة زائفة، وجبن حقيقي، وإدعاء حب خائب بطريقة مضحكة، وكما هو الأمر في أسلوب المسرحية داخل المسرحية، تبدو مسرحية "*الإيهام الهزلي*" إذا النموذج الأكثر فاعلية بالنسبة إلى هذه الرواية، وقد ظهر الطابع التناصي على نحو لطيف على صعيد الحدث، كما على صعيد الأسلوب، علما بأن النص الغائب الأول (المستوحى منه) ليس فقط من المسرح، بل من الأدب كله في عصر الباروك الذي كرس جوتييه سلسلة دراسات عنه، جمعت عام ١٩٤٤،، كما يمكن أن نتذكر هنا، تحت عنوان "*الهزليات*".

* * *

لكن الخصيصة الأساسية للجهاز المتعلق بالخطاب عن عالم السرد (ميتا سرد) هي جذب انتهاك لهذا الجهاز، وهو أحد استثمارات الصورة التي نتحدث عنها. ففي المشهد الذي يشغلنا، يقوم أسلوب "الانتقال المجازي" الأكثر أصالة على إدخال الصيغة السردية للرواية في حدث المسرحية التي لا يسرد عنها سوى النتيجة، مستخدما شخصيات هذه المسرحية الهزلية بطريقة "التعليب"، وكأنها ما زالت شخصيات الرواية التي تتعلب فيها المسرحية. لقد ذكرت اقتحام خطاب ماتامور في هذه القصة، وحواره مع خادمه سكابان، وهما بالفعل من شخصيات المسرح الهزلي (فارس) والرواية في آن معا.

لكننا نصل إلى الذروة عندما يطلعنا الراوي ليس على أفكار شخصيات الرواية، فهذا أقل ما يكون بالنسبة إلى روائي "كلي المعرفة"، بل على أفكار شخصيات المسرحية، وهذا ما لا يسمح به لنفسه كاتب مسرحية؛ كأن يقول على سبيل المثال: "عند رؤية لياندر، وصل غضب باندولف إلى حد السخط الشديد"، أو "كان ماتامور يحب كثيرا أن يقاطعه أحدهم في مبارزاته"، أو "على الرغم من هذه الهزيمة، لم يخامر العجوز العنيد أدنى شك حول بطولة ماتامور، فظل متشبثا برغبته السخيفة في تزويج ابنته من هذا النبيل الرائع"، أو أيضا: "يعزو ماتامور هذا اللقاء الجامد لفيض من الخفر، فالفتاة التي تتمتع بتربية صالحة لا تظهر عواطفها".

تكفي هذه الملاحظات، وإن كانت عابرة، لتشكيل "جناح" الانتهاك السردي، إذا استخدمنا المصطلح القانوني المعروف، وبالتالي فهو انتهاك جريء بوجه الخصوص، إذا علمنا أن الراوي يعتمد دائما وجهة نظر المشاهدين الجالسين في الصالة الذين لا يملكون أي اتصال مباشر ممكن مع مشاعر الشخصيات التخييلية التي يجسدها الممثلون على خشبة المسرح. بانتهاكات كهذه للقانون السردي، يمكننا الاستنتاج أن جوتييه لا يعمل على الوظيفة السردية للمسرحية فحسب، بل يتدخل أيضا في الوظيفة التخييلية، أي في استيعابها الكامل، وفي فهم النزعة الذاتية لشخصياتها

عن طريق القصة التي يفترض أنها لا تأخذ على عاتقها سوى مهمة التجسيد العام. هنا يمكننا أن نتذكر المبدأ الذي صاغته كايت هامبرغر[١] القائل: القصة التخييلية وحدها يمكن أن تطلعنا على النزعة الذاتية لدى شخص ثالث. أضيف من عندي: فقط لأنها تبدعها، بينما تدعي أنها تجسدها. ما تقدمه لنا هذه الأقوال القليلة التخييلية النموذجية ليس بالطبع فقط مسرحية في الرواية، بل هو أيضا رواية في المسرحية، أو بالأحرى رواية المسرحية، أي المسرحية التي تتحول هكذا آنيا إلى قصة، كما نقول اليوم "تسريد" الفيلم السينمائي.

على الرغم من ضيق نقطة التمرين هذه، فإن حيلة تخييل كتلك – كما نقول حيلة سحرية – تبدو لي مرة أخرى أنها تصور عن قرب هذا "السحر الجزئي" الذي ذكره بورغيس في حديثه عن دون كيشوت. سنعود إليه في وقت لاحق. بيد أن السحر الجزئي لفراكاس يوحي بأن المشاهد (ويتابع بعده الراوي) يمكنه أن يسكن آنيا وعي شخصية مسرحية. آنيا، ولكن ربما تبادليا، بما أن العالم خشبة المسرح، والحياة حلم.

* * *

إن أسلوب "تسريد" المسرحية الذي يستخدمه جوتييه هنا في حده الأقصى يسمح به دون شك السياق التخييلي المسبق الذي يحدث فيه، وذلك لأن ماتامور "يمثل" حذلقاته داخل رواية فراكاس. لكن هذا الأسلوب لا يتطلب مطلقا وجود سياق كهذا، إذ نجده مستخدما أيضا، من بين أمثلة أخرى، في "*ذكريات*" الكساندر دوماس، عندما قدم[٢] على مسرح باب سان مارتان، في إحدى أمسيات عام ١٨٢٣، تجسيدا لميلودراما لكاتب مجهول بعنوان: "*مصاص الدماء* ". كذلك يمتنع كاتب الذكريات في هذا النقل السردي عن الاستخدام الخطر للماضي البسيط؛ فالجزء الأساسي من هذه القصة مقدم في صيغة الحاضر، الزمن الوصفي الذي يحافظ على حدث الميلودراما في الفضاء المسرحي، حيث يرى الكاتب المسرحي الصاعد الحدث مجسدا. لكنني ما زلت أحتفظ بذكرى بعيدة لبعض تقارير صحفية، (لحسن الحظ نادرة)، يروي فيها الناقد، ظنا منه دون شك أنه يجعل مقاله أكثر حيوية وأناقة، يروي الحدث الأساسي لفيلم ما بصيغة الماضي. (أعتقد أن هذه الطريقة نالت من بعض المسرحيات). كان تأثير هذا الاكتشاف القواعدي، والحق يقال، مزعجا أكثر منه مغريا، لكنني اليوم أحلل فقط (بعد انتهاء الأمر) طبيعة هذا الإزعاج: إن وجود الفعل الماضي "الملحمي"، أي الروائي بالنسبة إلينا، يكفي لأن يحول تقرير الفيلم (أو الملخص، كما يبين التعريف المعجمي المناسب) إلى سرد مباشر لحدثها، وبالتالي فهو يلغي الوسيط السينمائي ذاته – أي يلغي إجمالا العمل الذي نقدم تقريرنا عنه، وهكذا يصبح التحليل الفني في الوقت نفسه مجردا كليا من الهدف.

يميز فنريك[٣] لأسباب وجيهة بين الأزمنة "التحليلية"، (الحاضر بامتياز)، والأزمنة "السردية"، (الماضي البسيط بامتياز)، وعلى مستوى أوسع بين "العالم المحلل" و"العالم المروي".

في هذا المنظور، نجد أن رواية مسرحية (أو فيلما أو رواية أو قصة تاريخية) ليس تماما فعلا سرديا، بل هو بالأحرى الركيزة الوصفية لفعل التحليل. وإن فيلما سينمائيا، أو مسرحية، أو رواية، أو قصة تاريخية أتطرق إليها في

---

(١) "منطق الأجناس الأدبية " (١٩٥٧)، الترجمة الفرنسية في دار سوي للنشر، ١٩٨٦.

(١) مع الاستراحات بين الفصول مع جار في الصالة ليس سوى شارل نودييه الطيب، وقد جاء ليحدث ضجة مخربا المسرحية، مع أنه كما علمت، أحد كتابها المخفيين. تشغل هذه القصة الصفحات من ٥٤٠ إلى ٥٧٤ من الجزء الأول للنسخة المذكورة أعلاه.

(٢) هارولد فنريك، "الزمن" (١٩٦٤)، الترجمة الفرنسية لميشيل لاكوست،دار سوي للنشر،١٩٧٣.

حديث، أو تقرير، أو كتاب نقدي لا تنتمي هي نفسها إلى "العالم المروي" "، بل إلى العالم" المحل"، وعملية القسر التي تقوم على ترك الحاضر الوصفي للكتاب لصالح فعل ماض سردي (للحدث)، وعبور الوسيط المجسد للقيام مباشرة بما يجسد؛ هذا القسر" الانتقالي المجازي" هو حتما غريب عن النظام التحليلي لوصف العمل (الأدبي): لن يكون بوسعه إلا أن يحول الفعل النقدي إلى نظام التخييل. ليس هذا الانتهاك بالتأكيد جريمة، لكن حري بنا هنا، كما في مواضع أخرى، أن نعلم ما نفعل، وما ينتج عن أفعالنا.

* * *

كانت المسرحية المروية في رواية جوتييه تقترح علينا حالة مختلطة، أو وسيطة، بين "الانتقال المجازي" السردي البحت، والكناية المسرحية التي صنعت جماليات المسرح الباروكي، وبعضا من مشتقاته الكلاسيكية أو الحديثة. فإذا كان *"الكابتن فراكاس"*، بعد " *الرواية الهزلية*" و(جزئيا) *"سنوات التعلم*" لـ فيلهم مايستر، رواية ممثلين لمسرحيات كـ " *الإيهام الهزلي*" التي سبق ذكرها، و*"سان جونيه*" لـ روترو، و"*قصيدة فرساي المرتجلة*" لموليير، وبعدها (مرورا بالمسرح الهزلي لجولدوني) "*قصيدة باريس المرتجلة* " لـ جيرودو أو " *هذا المساء سنرتجل* " لـ بيرانديللو؛ هي أيضا "مسرحيات ممثلين" (علما بأن سان جونيه مأساة)، حيث تتحول شخصيات عالم السرد إلى ممثلين يجسدون في بعض المشاهد شخصيات تتحدث عن عالم السرد من الخارج. وفي *" الإيهام الهزلي* ": إن شخصيات الدرجة الأولى الوحيدة هي الساحر آلكاندر وزبونه بريدامان، اصطحبه إليه صديق مشترك، وهنا يظهر الساحر فقط لآلكاندر ابنه المفقود كليندور الذي يبقى دائما في المستوى الثاني؛ لكن هذا الابن الذي يظهر بفعل السحر يتحول أثناء ذلك إلى ممثل، يلعب دورا في ملهاة تتحول إلى مأساة، يظنها الأب حقيقة، وذلك حتى المشهد الأخير حيث يكشف الوضع الحقيقي. فقد رأى بريدامان بالفعل ابنه يظهر أمامه، ولكن في دور ليس له، وبما أنه ظن ابنه يعيش ويموت، رأى الشخصية التي تجسد دور ابنه تعيش وتموت.

يكمن "الانتقال المجازي" هنا في هذا الخطأ، هذا "الإيهام" الذي جاء منه عنوان المسرحية الأساسية (الأولى) – (علما بأن المسرحية الثانية التي داخلها لاعنوان لها) – الإيهام الذي يجعل المشاهد المخدوع يتجاوز افتراضيا عتبة التجسيد. قد يصبح " الانتقال المجازي " فعليا لو قفز بريدامان إلى مستوى الحديث عن عالم السرد (الـ ميتا سرد) الذي نظهره له، وذلك ليحاول أن ينقذ ابنه من المخاطر التي تهدده. لم يشأ كورنيي أن يدفع باللعبة إلى الحد الذي يحول بينه الطابع "السحري" لهذا الظهور.

لكننا نعلم أن تدخلا كهذا ممكن جدا، والنسخة الأكثر انتشارا لذلك هي عندما يصرخ الأطفال لتحذير شخصية جينيول في مسرح العرائس عند اقتراب الشرطي. والمثال الأوضح نجده في مقطع من دون كيشوت (الفصل ٢٦ من القسم الثاني) حيث يصعد الفارس الغضوب إلى منصة المسرح ليذبح بضربات من سيف موريسكي حاد الملك مارسيل، وهما لحسن الحظ شخصيتا عرائس من ورق مقوى. صحيح أننا نعد دون كيشوت خياليا تقريبا كضحاياه الوهمية، والتخييلية من الدرجة الثانية؛ ولكنا نجد على المستوى التاريخي، إذا صدقنا على الأقل ستاندال، أن الممثل الذي أدى دور عطيل على خشبة المسرح في بالتيمور، في شهر آب من عام ١٨٢٢ كان ضحية لاعتداء مجازي أكثر خطورة، ذلك لأن الجندي الذي كان في الحراسة كسر له ذراعه بضربة من بندقيته، صائحا: "لن يقال أبدا إن عبداً ملعوناً قتل

في حضوري امرأة بيضاء – وهنا يعلق ستاندال: هذا الجندي كان تحت تأثير الإيهام وقد ظن أن ما يحدث على خشبة المسرح حقيقة"[1].

من هيدلج (نبيل أسباني) من الشمال إلى جندي من الجنوب، يبقى دافع التصرف المجازي هنا إذا، كما عند بريدامان، إيهام يقوم على تلقي التخييل كواقع، ومحتواه العبور الوهمي للحدود التي تفصل بينهما: عبور وهمي، لأن كل واحد منهما في اندفاعه الانتقامي لا يبلغ مطلقا الشخصيات التي يتوجه إليها، بل يصل فقط إلى الممثلين الذين يجسدونها، حقيقيين كانوا أم من ورق. وذلك على نحو يمكننا أن نقول فيه أيضا – أو ربما أفضل – إن الممثلين أو الدمى عدوا هذا الواقع الآخر الذي رأوه في التخييل واقعا فعليا لا تخييلا في عمل فني.

حالة جونيه أكثر دقة، وذلك لأن الممثل، عندما كان يجسد شخصية الشهيد المسيحي أدريان أمام إمبراطورين هما ديوكليسيان وماكسيمان، أخذ بالدور الذي يمثله لدرجة أنه قام هو بدوره بالشهادة، في سلسلة من المشاهد يتم فيها العبور التدريجي والداخلي من مستوى إلى آخر، مما أوقع في البداية المشاهدين من داخل عالم السرد، والممثلين الآخرين في حيرة من أمرهم؛ قبل أن يثور غضب هؤلاء وذهول أولئك. يمكن للنص المنشور أن يحدد جيداً الفروق في المستويات بوضع بعض المقاطع بين قوسين، ما يطلق عليه بريخت اسم "كسر الإيهام المسرح". لكن الجمهور الحقيقي (من خارج عالم السرد) لهذه المسرحية لا يسلم هو أيضاً من الوقوع بدوره في هذه المتاهة من محاكاة الواقع.

* * *

إن تعبير "كوميديا الممثلين" أتانا من "*قصيدة فرساي المرتجلة*"، حيث تذكر الآنسة بيجار موليير أن لديه مشروع هذه القصيدة، المشروع الذي هو بالتحديد بصدد تنفيذه، لأن أغلب شخصيات هذه المسرحية أعضاء في فرقته ("فرقة سيادتكم")، الذين يتدربون، أو بالأحرى يتهيؤون للارتجال، وهم بالفعل يرتجلون أمامنا مسرحية داخل أخرى، يوزع فيها موليير الأدوار: موليير في دورموليير نفسه، و" لاجرانج " في دور المركيز، وبريكور في دور " الرجل المرموق "، ودوبارك في دور المركيزة... إلخ.

إن عبارات القصيدة المرتجلة التي تدور حول مشروع القصيدة تتناوب هنا مع عبارات "التدريبات"، أو بالأحرى مع التنسيق الجماعي (المشترك)، علماً بأن العبارات الأولى الموجودة في النص المنشور يشار إليها بقوسين، يعوض عنها على خشبة المسرح بنبرات الأصوات والإيماءات الخاصة بالشخصيات المجسدة. هنا يقوم "الانتقال المجازي "على تناوب الأدوار، كما في طريقة "موليير" عندما يأخذ دور بريكور – الفارس ليبين لبريكور – الممثل كيف يجب أن يمثل الدور: "انتظر، يجب أن تحدد أكثر هذا المكان. أصغي إلي وأنا أقوم بدورك قليلا...".

ثم يعيد عبارته الأخيرة متقمصا شخصية (دور) المركيز ويجيب بعدها في شخصية (دور) بريكور – الفارس، ويستمر بالدور في صفحة كاملة، كما لا يمانع في أن يتحدث عن نفسه، ككاتب مسرحي (موليير ذاته) من خلال شخصية بريكور الممثل، مستبقا دوره، ليحدد له طريقة التمثيل على المسرح، وليمثل من جديد، في المستوى الثالث، شخصيات المجتمع المضحكة التي هي باستمرار "مادة" مسرحه الأساسية. كان هذا المثال عن البراعة يضاف بوضوح إلى مجد موليير كاتباً وممثلاً، ويستمد مغزاه كله من كون المسرحية تقدم أولا في "فرساي للملك"، ثم "لجمهور في صالة من القصر الملكي"، من خلال الشخصيات أنفسها التي تقدمه المسرحية وتظهرها.

---

(١) راسين وشكسبير (١٨٢٣), الفصل الأول.

لن تتكررهذه اللعبة المزدوجة والثلاثية أبدا بعد ذلك، لأنه لا يمكننا أن نطلب أن تمثل جيلا بعد جيل إلا من قبل ممثلين *آخرين*. كان مفاد هذه اللعبة، ولها الفضل بأن قدمت جان – باتيست بوكلان نفسه على المسرح لتمثيل شخصية موليير وهو يمثل ملهاته، إنه دوار نرجسي لا يمكن أن يستمر أكثر من موسم مسرحي واحد. ربما كان من المنطقي في هذه الحالة ألا تكرر مسرحية "*قصيدة فرساي المرتجلة*"، بل أن تكتب مرتجلة جديدة تقدم على المسرح فرقة جديدة في "مرتجلة" جديدة جماعية، مرتجلة محدثة أضيفت إليها إحالات وعناصر اقتبست من المخطط الأصلي، (والذي هو ذاته اقتبس من "*نقد مدرسة النساء*"): "جرب طريقة موليير. الطريقة ناجحة دائما"، تلك هي العبارة الأولى في "*ارتجالية باريس*" لجان جيرودو التي قدمت في ٤ كانون الأول / ديسمبر عام ١٩٣٧، على مسرح أتينيه. كان يؤدي الشخصيات الأساسية الممثلون: لويس جوفيه، وبيير رونوار، ومادلين أوزريه، هم أنفسهم حتماً. ومن جديد طبعت هذه الحالة بطابع الزائل، إلى درجة تجاوزت " *ارتجالية فرساي* "، وذلك بسبب التقارب الزمني الكبير. سيكون دور جوفيه أكثر حساسية من دور موليير بالنسبة إلى ممثل في يومنا هذا (على الرغم من إمكانية تقليد طريقة إلقاء هذا الممثل). ومن ناحية أخرى، لم يعد الكاتب رئيس الفرقة، لأن جيرودو لم يخرج المسرحية ليقوم بدوره الشخصي فيها، الدورالذي لاوجود له في المسرحية على أية حال.

قد تشكل هذه التفاصيل فارقا ما، لكن الرسالة تبقى ذاتها، أي أن كل شيء فيها موظف لتمجيد المسرح: "ستجري الأمور على ما يرام،ولكن هناك المسرح!". كان هناك في السابق مسرح: "*هذا المساء سنرتجل*" (١٩٣٠) أبدعتها فرقة بيتويف لفرنسا، وفيها نجد شخصية الممثلين أقل تطبعاً من شخصيات موليير وجيرودو، لكن لعبة "الانتقال المجازي" تخرج من الصالة نفسها: إذ يدير المخرج من مقعده المسرحية في شكل تدريب، ودراما نفسية في آن معا، كما يتدخل "المشاهدون" في الحدث. "ولهذا السبب وحده دون شك، يخرج الفن المسرحي العمل من جموده الذي لا يمكن إصلاحه، ومن وحدته التي لا تتغير، إنه الأجمل والأكثر مأساوية من الفنون كلها. يعيش كالحياة ويموت مثلها...".

و"الارتجالية" مصطلح ترجم حرفياً عن الإيطالية، ويذكر فيه العنوان الفرنسي لبيرانديللو. وقد أصبح بالتدريج جنساً مسرحياً، تم اشتقاقه دون شك من المسرحيات الهزلية الانعكاسية للجنس الإيطالي كوميديا ديللا آرتيه، وفيه يأخذ المسرح ذاته موضوعاً للتأمل، وللتمجيد إذا أمكن. ولكننا يجب ألا ننسى ذكر هذا الفرق الهام بين النظام الكلاسيكي في التجسيد ونظامنا: فـ "الجدار الرابع" الافتراضي في المسرح الحديث، الذي يخلق عندنا نوعا من الحساسية – إن وجد – ومؤثرات التبادل والانتهاك بين خشبة المسرح والصالة كانت أقل فاعلية في مسرح القرن السابع عشر، حيث كان المشاهدون يشغلون بالفعل أطراف الخشبة، في المستوى ذاته الذي يعمل فيه الممثلون، أي بتعبير آخر في فضاء الشخصيات نفسه. ويذكرنا رونيه بريه بذلك: "نحن نعلم أنه في وسط القرن السابع عشر، وحتى في وقت لاحق، كانت خشبة المسرح مكتظة بالمشاهدين المفضلين الجالسين على مقاعد موضوعة على أطراف الخشبة. كانوا يدخلون ويخرجون على هواهم، يتحدثون بصوت مرتفع، مقدمين عرضهم على حساب العرض الأصلي."[(١)]).

من الناحية المادية، لم يكن لديهم ما يجتازون، أو يتجاوزون للتدخل في الحدث، وأفترض أنهم لم يترددوا في ذلك جاعلين من هذا النموذج من الانتقال المجازي حدثاً عارضاً، لا انتهاك فيه البتة.

* * *

---

(١) "*موليير رجل مسرح*" مركوردوفرانس, ١٩٥٤, ص ٨٩.

قدمت الفرقة المسرحية لمصح شارانتون النفسي مسرحية بيتر فايس: *"تعذيب جان بول مارا ومقتله"*، بإدارة السيد ساد (بالمختصر مارا وساد)(١). لقد أسست الفرقة عام ١٩٦٤، وهي لا تقدم ارتجالاً أو تدريبات بل عرضا لمسرحية مكتملة للماركيز دو ساد بحضور كاتبها ومخرجها، أثناء إقامته في المصح النفسي بين ١٨٠١ و ١٨١٤. الحدث المجسد هو بالفعل مقتل مارا على يد شارلوت كوردي في ١٣ تموز/ يوليو عام ١٧٩٣، ويقدم، إضافة إلى البطلين الشهيرين، شخصيات هي: سيمون إيفرارد، زوجة مارا، ودوبيريه النائب الجيروندي، والقس السابق "الثائر" جاك رو. لكن الملاحظات الإخراجية تبين للمشاهد أن من يمثل تلك الشخصيات الأربع نزلاء المصح، وهم تحت مراقبة مشددة، وإشراف راهبات تشكلن طاقم هذا المصح. يمثل "جاك رو" شخصية دوبيريه، مقيد اليدين تقريبا في قميص المجانين، وهو مهووس محتد لا يتورع عن اغتنام الفرصة أثناء أداء دوره كعاشق لشارلوت، فيحاول أن يعتدي جنسيا عليها، وتضطر الممرضات باستمرار إلى سندها حتى لا تقع أرضاً. هؤلاء هم المرضى الممثلون الهواة الذين نراهم يضطربون على خشبة المسرح، كالشخصيات التي يجسدونها إن لم نقل أكثر. وحولهم يعبر مرضى آخرون من خلال أدوارهم كمغنين أو ممثلين ثانويين (كومبارس)، أو كمن يدير المسرحية من خارج عالم السرد (ميتا سرد) وهم، من بين آخرين، شخصية المقدم في بداية المسرحية، و"ساد" نفسه، وكولمييه مدير المصح، الذي يبدي في بعض الأحيان معارضته لسير المسرحية (كولمييه: أنا أعارض هذه الطريقة في العمل، كنا اتفقنا على حذف هذا المقطع غير الملائم للياقة العامة).

يقع حدث المسرحية المجسدة عام ١٧٩٣، لكن حدث تجسيدها على المسرح نفسه كان عام ١٨٠٨، كما يذكر في عدة مناسبات. يفترض أن الكاتب – المخرج "ساد" يفترض أنه يوجه الحديث، ليس إلى الممثل الذي يقوم بدور مارا، بل عبره وعبر قفزات فجائية في الزمن، إلى صديق الشعب شخصيا ("أترى، مارا... ")، الذي شاع صيت موته منذ خمس عشرة سنة. هنا، يبلغ الانتهاك المجازي أوجه، ولكن في أسلوب مهتاج تحت غطاء الجنون والحبس، لا علاقة له بهوس الفانتازيا اللاهية للمرتجلات الكلاسيكية، أو بالجدية التعليمية لعملية كسر الإيهام المسرحي عند بريخت.

* * *

عندما أسدلت الستارة في عرض لمسرحية *" المريض بالوهم "*، دهشت فتاة صغيرة من معارفي لم تكن قد جاءت من قبل إلى المسرح لرؤية أرجان يمسك بيد لويزون، (قائلا: "هيا أيتها الصغيرة")، وهو يقودها إلى مقدمة المسرح لتحصل على حصتها من التصفيق، بعد المشهد القاسي الذي كان يفرق بينهما في الفصل الثاني. كذلك كان من الممكن أن تدهش لرؤية هذه الشخصيات، من مريض وأطباء وعاشقين افترقا ثم اجتمعا، تغادر فجأة الطباع التي تجسدها للتقدم باحتراف من أجل تحية جمهور تجاهلها إلى الآن على نحو رائع. ففي مشهد مسرحي قصير (اسكتش) نصف – مرتجل لبيير داك وفرانسيس بلانش، كان الشريك يقول فجأة لسار راباندراناه دوفال: " أرى بخاصة أنك لم تحفظ دورك "؛ وواقع الأمر، لم يكن هذا الرسول التخيلي، بل الممثل الحقيقي الذي شرب من الكحول في ذلك اليوم أكثر مما يجب، وهنا نرى العكس؛ فمن خلال شخصيتي الرسول وشريكه المتواطئ، يدرك الجمهور هذا التناجي بين الممثلين الذين "يجسدانهما"، لأن هذا القلب في الأدوار هو الأساس. أما الانتقال المفاجئ من الشخصية التخييلية إلى الممثل الإنسان الذي يتواصل بالكلام، أو على الأقل بالحركات، والإيماءات مع جمهوره

---

(٢) الترجمة الفرنسية لجان بودريّار، دار لارش, عام ٢٠٠٠.

الواقعي أو رفاقه على خشبة المسرح[١]؛ هذا "الانتقال المجازي" لم يعد يدهش حقا المشاهد المدرب. إن شاهدا كهذا أدخل في مفهومه من الفن المسرحي، دون أن ينتبه، إدراك هذا الالتباس الذي وصفه إتيين سوريو (١) بالازدواج الأنطولوجي،(المختص بعلم الكائن) وذلك بخصوص "الفنون التجسيدية" على وجه العموم. وهي فئة يمثلها التجسيد المسرحي بامتياز، كما يشير الاسم بالقدر الكافي. لا يدرك المشاهد هذا الازدواج في ردة فعل المذهول، أو غير المصدق، أو المستهجن لطفل حديث العهد بهذا الفن، بل هو في واقع الأمر لا يتوقف عن اللعب بذلك والاستمتاع به أثناء المسرحية نفسها، مكيفا انتباهه مع تصرفات الشخصية تارة، ومع كفاءة الممثل تارة أخرى، وسريعا مع الجانبين معا؛ مقدرا باستمرار الثانية، في إحالة إلى تعريف الشخصية التي تجسدها له (كقوله: "هذا الممثل جيد في دور هذا الشرير"، أو "تظهر إيزولد على خشبة المسرح، إنها جميلة، لكنها تغني على نحو رديء"... إلخ.)، دون أن يفكر كثيرا في ذلك، ودون أن يعرف أن مران التلقي عنده يعود إلى ممارسة مجازية لا واعية، لكنها فاعلة إلى حد كبير. قد يكون من الملائم أن يعيد قراءة ديدرو وبريخت ليكتشف الأمر مرة أخرى، ويعيد تفسير الاندهاش الملائم لفتاتي الصغيرة أمام تناقض عملية " كسر الإيهام المسرحي".

* * *

وفي الملهاة المتوقدة (الشيطانية) "*سيدة يوم الجمعة*"، للكاتب هاوارد هاوكس، التي قدمت عام ١٩٤٠، وفيها يسأل أحدهم البطل والتر بيرنز (الذي يمثله جاري جرانت) عن وصف لمنافسه بروس بالدوين، فيجيب والتر تقريبا: " إن يشبه تماما الممثل رالف بلامي. "وهذا بالطبع أمرعادي جدا "في الحياة"، أن نصف شخصا بالشبه مع شخص آخر يفترض أنه معروف من قبل المحاور، كهذا الممثل الشهير أو ذاك على سبيل المثال. ومن المؤكد أن والتر يستطيع أن يؤكد دون أن يبذل أي جهد من نمط "الانتقال المجازي"، أو يشير إلى اهتمام سينمائي خاص، وكما يفعل أي شخص آخر في هذه الحالة، أن بروس يشبه إيرول فلاين أو دوجلاس فايربانكس. ولكن، كما رأينا – (إذا لم نكن نعرف ذلك منذ زمن بعيد) – قام بتمثيل دور بروس بالدوين بالتحديد رالف بلامي هو نفسه. وبالتالي فإن تشبيه هذا بذاك يشكل بين الشخصية التخييلية والممثل الحقيقي الذي يجسدها، والذي هو شبيهها تماما، نوعا من الإثارة الميتافيزيقية، أو المطابقة الرقيقة كحد شفرة، يصل إلى حد الانحراف.

* * *

يمكننا بالطبع أن نجد هذه السمة في المسرحية، وقد نجدها، من بين أخريات قبلا في مسرحية بن هكت وشارل ماك أرثور الذي أخذ عنها فيلم هوكس[٢]. لكن السينما لم تهمل أبدا هذا النوع من المؤثرات المنحرفة، إذ استخدمتها منذ بداياتها. لن أتحدث عن فلم "*رحلة مصانع لوميير*" المحترمة الذي يوضح على أية حال منبعه الخاص، لكنني أعتقد[٣]

---

(١) "التحليل الوجودي للعمل الفني" في "*مراسلات الفنون*" ١٩٤٧، ص ٤٦ – ٥٠.

(١) وبالطبع إعادة المسرحية لبيللي وايلدر (The Front Page) عام (١٩٧٤ مع والتر ماتو), حيث لا أدري إذا كانت هذه اللعبة بقيت موجودة.

(٢) في أطروحة أشرف عليها كريستان ميز: "عاديات الخطاب عن التأملية الذاتية للسينما "(١٩٨٦) أدين بذكرها – وسنراه لاحقا – وللعديد من الإضاءات حول هذا الموضوع – لمارك سيرزويلو "هوليوود على الشاشة"، منشورات جامعة باريس الثالثة، السوربون الجديدة عام ٢٠٠٠ , ص٧٤.

أن تاكيدا كيوشي يصف هذا النوع بـ "التأملي الذاتي"، ويرجعه إلى فيلم من عام ١٩٠٢، وعنوانه الفصيح: "العم جوش في عرض سينمائي"، وتبعا لوسائله الخاصة التي لا تقتصر دائما على الأدوات المسرحية: كالصعود إلى خشبة المسرح واغتيال ممثل – إذا لم يكن الشخصية التي تجسدها، هو فصل يخالف بالتأكيد القوانين المدنية وقانون العقوبات، لا القوانين المادية. تلك حماقة بمتناول أي شخص؛ فحالة الجندي بالتيمور التي يذكرها ستاندال تبين تماما أنه ليس من الضروري لتحقيقها أن يكون البطل بطلا تخييليا كدون كيشوت، بعقل اضطرب بتخييلات أخرى. وبالمقابل، أن يترك المشاهد مقعده ويجتاز الشاشة ليدخل عالم السرد التخييلي، أو اللاتخييلي للفيلم، فذلك ليس بمتناول أي منا، أو ربما بدقة أكثر: كل منا يستطيع أن يكسر الشاشة (هذا تقريبا ما فعله العم جوش، كما فهمت). لكن هذا الاعتداء المادي البحت، إذا تمكن من مقاطعة الفيلم، وإفساد العرض، لن يسمح بالوصول إلى العالم السردي للفيلم، أو لأي نوع من "الانتقال المجازي".

لا يمكن لهذه الصيغة الأخيرة في الانتهاك المستحيلة ماديا أن تحصل إلا داخل التخييل، الذي يمكن أن يكون بدوره تخييلا روائيا (لا أعرف أي مثال عن هذا النوع)، وفي أحيان أخرى تخييلا سينمائيا يحصل بواسطة خدعة ما.

ولابد في هذا المقام أن نتذكر (من بين الكثيرين)، مشهدا من فيلم لـ وودي ألن: "*وردة القاهرة الأرجوانية*" (١٩٨٥)، وفيه نجد عكس ما تقدم، إذ يقوم ممثل – شخصية في الفيلم (التمييز بين الوصفين لا علاقة له بحديثنا هنا) باجتياز الشاشة "بالفعل" ليلتقي إحدى المشاهدات في صالة العرض (وتدعى ميا فارو)، وإذا لم تخني ذاكرتي بحركة متبادلة: وهنا، على الأقل يعد الممثل فقط (لا الممثل–الشخصية معا) صديقته الساذجة بأن يأخذها إلى هوليوود، هذا المكان الأسطوري لإنتاج الأفلام الذي لم يتيسر لها إلى الآن الوصول إليه، كما إلى فضاء أي تخييل كان[١]. وفي "*مذكرات*" الكاتب نفسه (١٩٨٠)، في مشهد هو جزء من حلم، أو مشهد ذاتي (يجدر القول إنه أيضا كامل الفيلم)، يكتفي بطل الفيلم – المخرج السينمائي (والمخرج – بطل الفيلم) الكسول بأن يمد ذراعه عبر الشاشة ليستلم وساما يقدم عادة بعد الوفاة. وفي فيلم لجيري ليفايس "*العائلة جويلز*" عام ١٩٦٥، جيري هو مضيف طيران في طائرة نعرض فيها فيلما، وعند المرور بمطب مفاجئ يوقع طبقا من الحساء، ليس على أحد المسافرين، بل على إحدى شخصيات الفيلم من الدرجة الثانية[٢]. هذا النوع من التجاوز الذي أكرر مرة أخرى أنه لايمكن أن يحصل إلا تحت غطاء التخييل، لا يقدم بالضرورة مستوى "واقعيا" ومستوى تخييليا. هذا، ويظهر إعلان جديد زبونا يمد له موظف المصرف يده بود عبر نافذة صغيرة غريبة هي جزء من إعلان آخر داخل الأول. في البداية يفاجأ الزبون لذلك، لكنه في النهاية يصافح تلك اليد المجازية. لا يفصل بين هاتين الشخصيتين سوى فارق بسيط في مستوى عالم السرد: فالمصرفي في الشاشة هو أيضا "واقعي" في التخييل الإعلاني على المستوى الثاني، كما هو الزبون المشاهد على المستوى الأول. إن مستويات عالم السرد لا يمكن تجاوزها إلا تخييليا أو تصويريا؛ أما الحديث عن عالم السرد فليس بالضرورة أكثر تخييلية من عالم السرد: فإذا قص علي أحدهم جزءا حقيقا من حياة بونابرت، وقمت باقتحام قصته ماديا لمساعدة المنتصر أركول، فإن ذلك لا يعني أن هذا الجزء تخييلي، بل "فقط" أن هذه المغامرة (مغامرتي) خارقة أو تخييلية.

* * *

---

(١) كريستيان ميز – يديان – كلينكسيك (L'Enonciation impersonnelle ou le Site du film)، بيرديان – كلينسيك ١٩٩١, ص ١٠٢, يشير إلى مؤثر مماثل في شرلوك جونيور (الصغير) لبوستركيتن, الذي لم أشاهده.

(١) أدين بهذا المثال إلى حديث خاص مع مارك سيريزويلو.

أن لا تتمكن شخصية تخييلية مسرحية أو سينمائية من مغادرة عالمها التخييلي لتدخل إلى عالم صالة العرض، (أي العالم الواقعي) إلا في سياق تخييلي يسمح بهذا الانتقال الخارق، فتلك استحالة لا تمنع مطلقا ممثل مسرح أو سينما من القيام بهذا التمرين، لأنه بكل بساطة حياته اليومية، مهما كانت محمية من فضول الجمهور. عندما أصادف في الشارع ممثلة إيطالية من لحم (أفترض) ودم، لاشيء مبدئيا أكثر عادية، ولا شيء في ذلك أقل عجائبية، أي لاشيء فيه يدعو بالضرورة إلى ميتا سرد تخييلي: فهي عندما تتنزه في شارع سان بول أمام "سكان" الحي المتنبهين، لا يرون فيها سوى جارة عزيزة تحتاج للحماية، يقتربون منها في كل مكان ليقولوا لها: "إذا ضايقك أحدهم، نادي علينا!" ذلك لأن هذا الأمر العادي البسيط لا يدركه دائما على هذا النحو الجمهور الكبير الذي ينتابه في هذه الظروف شعور غريب لا علاقة له بلقاء غير مرتقب فحسب، بل يحدث على الأكثر صداما مربكا بين الواقع (شارع الماريه) والتخييل (في فيلم *الفهد*). يعبر عن هذا الشعور بالتحديد جملة كـ " ارتبكت لرؤيتها واقعيا! ".

عندما يلتقي المرء في الواقع (أو يتمكن من لمس أو الحديث إلى) الذي أو التي لا نراها عادة إلا على الشاشة الصغيرة أو الكبيرة، فذلك حدث يعيشه حتما (كانتهاك) خارق للنظام السائد للأمور.

إن التدفق الشعبي على المظاهرات من شأنه أن يحدث هذا النوع من المعجزات، ومثله "الصعود (الأسطوري) لدرجات قصر المهرجان (في كان مثلا)، والسعي المحموم للحصول على التواقيع، فهذا يحدث غالبا قشعريرة من "الغرابة المربكة"، لكنها هنا دون شك تبعث السرور أكثر من القلق.

هذه هي الحال اليوم بالنسبة إلى الأغلبية الساحقة من الجمهور السابق الذكر، أي جمهور المتلقين "لمجتمع العروض" – ويفضل أن نقول بالتضاد *الممثلين السلبيين* من العالم السفلي – لأن الكبار من العالم العلوي (أي الممثلين، بالتأكيد، ولكن أيضا الروائيين الناجحين، نجوم الأعمال، أصحاب القرار الناجع، المحتالين المنيعين، "الفلاسفة" المشاهير والرياضيين من أعلى مستوى، وفي أعلى هرم الشهرة العابرة هذا، نجد مقدمي برامج المسابقات التلفزيونية وبرامج المنوعات)، هؤلاء ليسو تقريبا سوى نماذج إعلامية" نشاهدها على شاشة التلفزيون"، وهي بالتالي تخييلية إلى حد ما. أعلن امبرتو إيكو ذات يوم، أن لاصلة مباشرة له إلا بوقائع العصر الوسيط من مخطوطات، ومنمنمات، وأحجار قديمة، ودروع مزنجرة،(وهو نفسه...)، وأضاف أنه لا يملك من العالم المعاصر سوى إضاءة مهبطية (اليوم دون شك بلاسمية). وقد سمعنا (احزروا أين) على لسان صبي كان يزور المدرج الهلالي في قصر بوربون هذا الاعتراف البسيط الصادق: " رأيته في التلفزيون، لكنني لم أكن أظن أنه موجود حقا. " كذلك اللقاء في الحياة – وحتى في المنزل – كما يقترح أحد برامج التلفزيون المتواترة، المتكررة تقريبا على الجمهور مع أحد النجوم، وقد خرج من عالم الأضواء المعتاد إلى الحياة. إن حدثا كهذا – وقد أضيفت إليه مؤثرات ملائمة – يتلقاه عامة الشعب كحدث سحري، أو ظهور خارق: " رأيته كما أراك! "، وذلك له تأثير الندوب، أو على الأقل كطلبات التواقيع.

يحصل هذا الشعور بالانتهاك أيضا في الاتجاه المعاكس، عندما يرى مواطن من الشعب من القاعدة (العالم السفلي) أحد الأشخاص من معارفه يظهر على الشاشة الصغيرة، (أو بكل بساطة على صفحة جريدة)، من خلال لقاء أو حدث ما، أو مسابقة تلفزيونية. عندها يأخذ التأثير الناتج عن "شوهد في التلفاز" معنى جديدا، عكسيا إذا صح التعبير، ولكنه تأثير لا يقل إرباكا عن الأول: "أربكتني رؤية كنتي في التلفزيون!".

إن لنوافذ الأحداث الجارية الغربية أكثر من طريقة لتمارس سلطتها من الشاشة، وأحدثها إلى اليوم التركيب المريب الذي يطلق عليه اسم "تلفزيون الواقع"، وهو يعد كل واحد منا، بعد بضعة طقوس إماتية للعبور، بأن يرى نفسه

في الواقع، ويبلغ أخيرا الكابوس الواسع الانتشار إعلاميا الذي تعيشه نخبة القوم، والذي يعبر عنه بجملة: "هل رأيتني في جالا؟".

* * *

إن الصيغة المجازية التي يمثلانها فيلم "*وردة القاهرة القرمزية*" أو "*العائلة جويلز*" تضع على المحك العلاقة بين العالم "الواقعي" لصالة العرض، والعالم التخييلي للميتا سرد السينمائي (للفيلم). ولا تخلو أعمال ماكس برازرز من مؤثرات من هذا النوع؛ فمثلا عندما يعلن جروشو للمشاهد " أن بإمكانه، أي المشاهد، أن يقف ويخرج إذا رغب في ذلك، بينما هو، أي الممثل المسكين، ليس بوسعه أن يغادر مكانه... ويتوجب عليه أن يبقى إلى النهاية"[١].

ولكن ما يطلق عليه مارك سيريزويلو اسم "ميتا فيلم" (أي الأفلام التي مضمونها عالم السينما – بامتياز استوديوهات هوليوود – وخصوصا قصة بناء فيلم ما وتجهيزه، والمكان المركزي هو فضاء موقع التصوير (بلاتوه) خلال تصوير الفيلم، و"كواليسه" العديدة). تقدم هذه فرصا أخرى للعب بين المستويين المعنيين[٢] في الفيلم، ما ينسب غالبا إلى بيرانديللو، لسبب ما لا نجهله. ونجده على سبيل المثال بين الفيلم الواقعي لستانللي دونين وجيني كيلي، "الغناء تحت المطر" (١٩٥٢)، والفيلم الميتا سردي الذي يمثل فيه، للمنتج التخييلي سيمبسون. (*The Duelling Cavalier*). وفي عام ١٩٧٣، يبدأ فرانسوا تروفو فيلمه "*الليلة الأمريكية*" بلقطة بعيدة من الخارج، يتلقاها المشاهد غير المتطلع فقط كالمشهد الأول من هذا الفيلم، حتى اللحظة التي يتدخل فيها صوت خارجي(off)، (صوت ليس المشاهد مضطرا "للاعتراف" به، للمخرج الذي يدير المشهد قائلا: " اقطع! ") ليكشف أن كل الذي رآه للتو، والذي يفترض أنه حدث في أحد شوارع باريس، صور في نيس، في استوديوهات "فيكتورين". وواقع الأمر إن هذا المشهد لاينتمي إلى عالم السرد في فيلم تروفو، بل إلى ميتا سرد فيلم "*أقدم لكم باميلا* " الذي يقوم بتصويره مخرج سينمائي تخييلي "فيران"، أما باقي الفيلم كله فهو يستخدم إلى حد كبير الغموض الناتج عن هذا "التعليب". إذا لخصنا، نجد ما يلي: يحدث "المشهد" في باريس، أما تصويره "التخييلي" الذي ينفذه فيران (وباقي التصوير المعلب في قصة الفيلم) فيجري في فيكتورين، كذلك يقوم تروفو بتنفيذ التصوير الواقعي لهذا التصوير التخييلي (وباقي فيلمه) في فيكتورين. لكننا لن نرى من هذا التصوير الواقعي شيئا، في حال غياب فيلم وثائقي كما أفترض عن هذا التصوير، (الذي قد لا يخلو من سحر)، وذلك لأن أي كاميرا لن تتمكن من أن تصور نفسها (إلا في المرآة). استخدم هنا المصطلح "معلب" بالمعنى الحرفي تقريبا، وذلك لأن "فيران" المخرج الذي ينتمي إلى عالم السرد، إذا افترضنا أنه ليس فرانسوا تروفو نفسه، فهو على الأقل دور يمثله تروفو

---

(١) انظر مارك سيريزويلو، المرجع المذكور سابقا، ص ١٦٩. إن تعبير "بينما هو" يستحضر العبور إلى البعد الزمني للانتقال المجازي. عندما سيرى المشاهد هذا المقطع, سيكون جروشو قد غادر موقع تصوير هذا الفيلم من زمن طويل.

(١) في مدونة مصطلحاتي, الفيلم الثاني المعني في الفيلم الأول (أي الفيلم الذي كان يعرض في الصالة التي كنت فيها) سيكون "الميتا فيلم", وبما أن سيريزيلو يطبق كذلك شرعيا هذا المصطلح عن الفيلم الأول (بحسب الزوج المنطقي الذي يدعو بـ "ميتا لغة" اللغة التي هدفها – موضوعها اللغة), سأحاول في الصفحات القادمة أن أتجنب الاستخدام الحماسي. الموضوع المدروس مباشرة في كتابه "عالم الأضواء" يبدأ من لكينغ فيدور عام ١٩٢٨ إلى "احتقار" لجان – لوك جودار (١٩٦٣), مرورا بالعديد من الأعمال لـ ولمان, كوكور, ويلدر, مينيللي, دونين, مانكيفتش, أدلدريتش, تاشلين, جيري لفايز وبليك أدواردز. بوسعنا حتما أن نوسع الدراسة بتطبيقها على أعمال أخرى, أقدم أو أحدث: "*الليلة الأمريكية*" لتروفو من عام ١٩٧٣.

ذاته، ويقوم هكذا داخل عالم السرد بالدور نفسه، أو المهنة نفسها التي يؤديها في حياته خارج عالم السرد، كموليير في "ارتجالية فرساي". إن هذه اللعبة المزدوجة أمام الكاميرا، وخلفها لم تفرضها مطلقا رغبة المخرج في تنفيذ فيلم عن قصة التصوير، وإلا فإنه سيقوم بدور المخرج على الأغلب، وعلى نحو أفضل ممثل آخر. نحن نعلم ما يجنيه فيلم هزلي كـ "*هلزابوبن*" عام (١٩٤١)، من قفزات بين مواقع التصوير، وبالتالي بين عوالم السرد التي نحاول دون جدوى أن ننشئها فيها. وأفترض (فقط لأنني لم أشاهده) أن فيلم "مونتي بيتون في هوليوود" (١٩٨٤) لا يخلو من مؤثرات من هذا النموذج – وإلا سنفقد الأمل في موارد هذا النوع.

* * *

ولكن لا شيء يمنع الانتقال من فن إلى فن باستخدام المسرحية داخل الفيلم (سيكون العكس، أي الفيلم داخل المسرحية، أصعب ولكن ليس مستحيلا). هكذا، بعد تمهيد من خارج النص، يظهر المقطع الأول من "*أن أكون أو لا أكون*" (للمخرج لوبيتش عام ١٩٤٢) نزاعا بين ضباط الجستابو حول مزاح خطر عن هتلر، ثم ظهور هتلر شخصيا "نابحا": "تحية إلى ذاتي!"، وكل ذلك في حركات نظامية وتغييرات في اللقطات، مما يبرز الطابع السينمائي لهذا المقطع (يمكننا القول في هذا السياق الطابع "الواقعي" أي الخاص بعالم السرد). لكن اللقطة التالية تكشف فجأة مخرجا خلف طاولته، في الصف الأول من صالة مسرح، يتدخل لينقد المشهد (الذي لم يتمكن حتما من رؤيته منفصلا ومقنعا كما رأيناه نحن)، يقول معترضا: لم تكن جملة هتلر الشهيرة في النص، بل ارتجلها الممثل دون مبرر. عندها يفهم المشاهد (مشاهد الفيلم)، أن ما سبق كان يحدث على مستوى الـ ميتا – سرد، على خشبة المسرح، أثناء التدريبات على مسرحية معلبة في الفيلم بعنوان "جستابو"[1] تقوم بتمثيلها فرقة بولونيه تماما قبل اجتياح عام (١٩٣٩) بقليل، وممثل الفيلم الذي اعتقدنا أنه يجسد شخصية هتلر، كان يجسد في واقع الأمر ممثلا آخر (في المسرحية)، مجسدا هتلر. المقطع الأخير من فيلم "*المترو الأخير*" للمخرج تروفو (١٩٨٠)، يبدو في البداية وكأنه يحدث داخل عالم السرد "الواقعي" للفيلم، في غرفة بالمستشفى حيث تأتي ماريون ستينر (كاترين دونوف) لزيارة عشيقها السابق برنار جرانجيه (جيرار دوبارديو). لكن تحريكا خفيفا للكاميرا خلفنا يكشف أن هذا الحوار حصل على خشبة "مسرح مونمارتر"، وما إن تسدل الستارة حتى نجد أننا حضرنا المشهد الأخير من مسرحية لـ "لوكا ستينر" الذي بقي مختبئا في كواليس مسرح طوال فترة الاحتلال الألماني، وتمكن أخيرا من إخراج مسرحيته بعد تحرير باريس. لم يكن البطلان إذا ماريون وبرنار، وإنما شخصيتان تخييليتان من الدرجة الثانية كانا يجسدانها في هذه المسرحية – ليس دون نوع من اللعب بالتيما (أي الموضوع)، لا مناص منه حول هذه الازدواجية في الوضع.

في "*سنذهب جميعا إلى الجنة*" لإيف روبير (١٩٧٨)، يظن إتيان (جان روشفور) – ويشاركه المشاهد للوهلة الأولى بهذا الخطأ – يظن أنه يفاجئ زوجته مارت (دانييل دولورم) متلبسة بجنحة الخيانة الزوجية، بينما كانت تمثل القبلة المحمومة في نسخة مستحدثة جدا لمسرحية "بيرنيس". بيد أن هذه القبلة المسرحية بين الشخصيات هي أيضا قبلة قصيرة جدا بين زملاء مسرح.

---

(١) معلبة بالمعنى الحرفي, لأن الشجار القائم بين عناصر الجستابو في المسرح سيحدث حرفيا في وقت لاحق داخل عالم السرد, بين عناصر الجستابو "الواقعيين". الفيلم ككل, وكما يعلن اسمه, يقوم على اللعب بالروابط الغامضة بين المسرح (هاملت, بالتأكيد) و"الواقع" التاريخي.

لسنا بعيدين جدا عن هذا الوضع، ولكن إذا أضفنا تأثير "انتقال مجازي" تجاري وعاطفي مدعم، نجده في فيلم "*عالم الأضواء*" (*سراب* بالفرنسية) عام (١٩٢٨)، للمخرج كينغ فيدور، عندما يتوجب على الممثلين البطلين على خشبة المسرح أن يتبادلا قبلة تخييلية، كشخصيتين في فيلم، فتمتد القبلة بسبب شغف واقعي حتى بعد إطلاق المخرج كلمة " اقطع! " النهائية، وبذلك لا يتمكن المخرج من وضع نهاية لهذا " الانتقال المجازي " الانتهاكي المزدوج كليا.

يمكننا أن نرى تباشير إعادة تلمح لهذا المشهد من فيلم " الملياردير" لجورج كوكر (١٩٦٠)، مع إيف مونتان، الذي يقوم بدور الملياردير المطرب المتمرن، ومارلين مونرو التي تقوم بدور المطربة. هنا أيضا يستمر البطلان بأداء القبلة بعد أن غادر رفاقهم المكان بهدوء. لكن المقصود هنا تدريبات على كوميديا موسيقية، مما يقلص قليلا المسافة بين ما يفترض أنه تمثيل وما هو واقعي (معيش). نحن نعلم مع ذلك أن الأمور بين مونتان ومارلين في الواقع (المعيش – المعيش) تسير أبعد من الكواليس، وهذه الحالة الجانبية لا بد أن تؤثر قليلا على تلقينا لهذا المشهد. إن العلاقات بين الممثلين "في الحياة"، كالعلاقات الزوجية بوجه الاحتمال (إيف مونتان وسيمون سينيوريه، بوغار وباكال، هيبورن وتريسي ... إلخ) من شأنها أن تغني الوضعيات على خشبة المسرح أو على شاشة السينما؛ والمنتجون لا يمنعون أنفسهم من الاستفادة من ذلك – تلك فائدة تستغل إلى حد كبير عند المشاهد المطلع (أو قد لا يكون مطلعا)، موارد العلاقة الانتقالية "مجازا" بامتياز، بين الواقع خارج الفيلم والتخييل داخله: فالشحنة العاطفية شبه الميلودرامية في "*احزر من سيأتي للعشاء*" للمخرج ستنالي كرامر، (١٩٦٧)، أو في " المنزل على البحيرة " لمارك ريدل عام ١٩٨١، ناتجة في الفيلم الأول عن وجود العلاقة الزوجية المزدوجة (تقريبا) بين البطلين كاترين هيبورن وسبنسر تريسي، وعن عنصر الموت؛ وأساسها في الفيلم الثاني الصدام (الذي لم يحصل قبلا، كما أظن على الشاشة) بين جين فوندا ووالدها هنري، الذي حصل بهذا الفيلم على جائزة أوسكار للمرة الأولى في نهاية حياته الفنية، أي يمكن القول قبل مماته بقليل.

لنشاهد مرة أخرى، أو من جديد فيلم "*لاتوسكا*" لبونوا جاكو (٢٠٠١) الذي تتناوب فيه مشاهد الأوبرا المصورة سينمائيا بألوان وملابس وديكورات "طبيعية" كما يقال (سان أندريا – قصر فارنيز – قصر سانت آنج)، ومشاهد في الاستديو مصورة بالفيديو بالأبيض والأسود، نحضر تسجيلها ("الواقعي" المفترض الذي يقوم به مطربون وموسيقيون في اوركسترا بلباس العمل). تقوم المغنية الحقيقة أنجيلا جورجيو التي تطبع أداءها للموت المأساوي لمغنية الأوبرا التخييلية فلوريا توسكا بلفظها النفس الأخير في ارتياح. كل شيء بالطبع منفذ بعناية وبلقطات متعددة.

* * *

مما لاشك فيه أن مانجده في المشهد الأخير من فيلم "*العبها ثانية يا سام*" (العنوان الفرنسي "*أوقع الفتيات واصمت*") للمخرج هربير روس " (١٩٧٢) ليس " انتقالا مجازيا " بالمعنى الدقيق للكلمة (معنى أصبح الآن بعيدا عنا)، – فهو المثال التقليدي للتناص السينمائي(١) – بل نوع من الإعادة الجزئية باقتباس حرفي للحوار الأساسي من الفيلم الأصل (الغائب)، الذي يبرر العنوان –*كازابلانكا* (الدار البيضاء) ١٩٤٣ لمايكل كورتيز – والذي سنرى منه ثانية في بداية الفيلم الثاني (الحاضر) المذكور، والمقطع الأخير، (أي الفراق النهائي لشخصيتي الممثلين هومفري بوجار وإنغريد برجمان) سنراه معروضا في صالة أمام هاوي سينما مبهور يمثله وودي آلن. ليس هذا العرض البدائي حتما سوى مقبوس – بالمعنى الدقيق هذه المرة – بالمعنى الدقيق جدا الذي لن يتمكن الأدب من الوصول إليه، وذلك لأن الفيلم السينمائي

---

(١) انظر كتاب *طروس*, دار سوي, ١٩٨٢, الفصل ٢٥.

عمل نسخي بجسم مادي (متعدد)، يمكننا دائما أن "تنسخ منه" مقطعا "تلصقه" في فيلم آخر (بالمناسبة لا أرى في أي موضع آخر يمكننا أن نفعل ذلك).

لكن المقطع المذكور من "*العبها ثانية يا سام* " هو مشهد الفيلم الأخير، حيث نرى وودي آلن يعيد تمثيل مشهد "*كازابلانكا*" مع ديان كيتن في دور برجمان، وبتكرار حوار فيلم كورتيز – الذي سمعناه ورأيناه يمثل عبر ممثليه الأصليين قبل ساعة ونصف. إنه الآن مقبوس بالمعنى التقليدي (الأدبي)، وذلك لأن حوار الفيلم هو عمل بياني مغاير، لا يمكننا إعادة إنتاجه إلا في نصه. لكن تكرار هذا النص من قبل ممثلين جديدين هما ألن وكيتن ناتج بالأحرى عن التحول التقليدي (الساخر أو غير الساخر). فإذا كان النص مماثلا حرفيا، فالصورة ليست سوى مشابهة، كما في عمل مقلد ناجح. إذا، كل شي يحدث في هذا الفيلم وكأن المقطع الأخير لـ "*كازابلانكا*" غادر الشاشة حيث رأيناه يعرض أولا، لينزلق حرفيا بحواره، بالتماثل عبر ممثليه، وإخراجه من عالمه السردي الخاص إلى عالم السرد في طرسه.

* * *

يبدو لي أن ثمة مؤثرا آخر خاصا تماما بالسينما يقوم على ظهور خاطف أو طويل داخل فيلم لممثل شهير أو شخصية أخرى معروفة في عالم السينما، تقوم بأداء دورها الحقيقي (دوره أو دورها الحقيقي). وبذلك يدخل في عالم السرد التخييلي حضور من خارج عالم التخييل: وهذا ما يصفه مارك سيريزويلو[1] بالتحديد "الحضور الواقعي". وهو وضع يجب أن نميزه من الوضع البسيط للنجم الضيف، عندما يمنح ممثل أو ممثلة نجمة أحد الأفلام، من منطلق الصداقة بوجه عام، فرصة "مشاركته" في دور ثانوي جدا. نذكر على سبيل المثال جيرار دوبارديو وجاك فيير وقد فرا من "*سيرانو دو برجوراك* " (١٩٩٠) إلى "*الجندي الخيال على السطح* " (١٩٩٥) للمخرج نفسه جان بول رابونو. كما يبدو لي أن الظهور الخاطف لنجم ما يمكن أن يبقى مترددا بين هذين الوضعين. فنحن لا نعلم باستمرار ما إذا كانت هذه القامة الممتلئة التي تزخرف على نحو خاطف العديد من أفلام هيتشكوك هي بالفعل قامة هيتشكوك في دور هيتشكوك، أم أنها شخص آخر. وحقيقة الأمر أن ذلك لا يعني المشاهد في شيء، فهو دائما ظهور سريع لألفرد. ففي "*عالم الأضواء*" تقوم ماريون دايفيس بدور الممثلة البسيطة بيجي، وتظهر كذلك كالنجمة ماريون دايفيس نفسها، وكينغ فيدور نفسه، وشارلي شابلن في دور شارلي شابلن، الذي لا تتعرف حتى البطلة عليه: (*"من هو هذا الرجل القصير؟*")، وسيسيل ب. دوميل أو "على نحو خاطف جدا" بوستر كتين و"العرابة" هيدا هوبير في *"شارع سانسيت*." (بيلي وايلدر ١٩٥٠). إنه "ميتا فيلم" بامتياز، وفيه لا تبعد جلوريا سوانسون في دور "نورا ديزموند"، ولا إريك فون ستروهيم في "ماكس فون ماير لينغ" كثيرا عن أداء "دوريهما الحقيقيين"، وأفا جاردنر في *الغناء تحت المطر*"؛ وبينج كروسبي وجين كيلين المكلفين شخصيا بإعطاء دروس في الغناء والرقص لهذا الشخص الجديد سيجونياك، على طريقة مسرح برودواي. إنه رجل الأعمال الذي يقع في حب مغنية في الفيلم المذكور سابقا "*المليونير*"، وجورج لافت في "*زير النساء*"،١٩٦١ لجيري لويس، وهنري فوندا ومايكل يورك في *فيدورا*" لبيلي وايلدر (١٩٧٨). ولنبتعد (قليلا) عن هوليوود، نذكر فريتز لانج في "*الاحتقار*" لجان – لوك جودار (١٩٦٣)، والمخرج فردريكو فيليني، وفيتوريودو سيكا ومارشيللو ماستورياني في "*كما أحببنا بعضنا* "(١٩٧٤)، لإيتوريه سكولا، أو في "*آني هول*" (وودي آلن، ١٩٧٧)، مارشال ماك لاهن الذي لم يعد فيه شيء من هوليوود، بيد أننا يمكن أن نصفه على الأقل بـ "إعلامي" بغاية الوضوح.

---

(١) المرجع المذكور سابقا, ص ١١٠، أغلب أمثلتي القادمة مأخوذة من هذا الكتاب.

يجب أن نعود إلى هوليوود، من أجل إشارة خاصة إلى "*قبلني أيها الأحمق*"، (عام ١٩٦٤)، لبيلي وايلدر،حيث يقوم دين مارتن بتمثيل دوره في الحقيقة كشخصية مغو لطيف بسيارته الرياضية المكشوفة التي تعطلت في مكان ما، أفترض أن يكون بين لوس أنجلوس ولاس فيجاس، وذلك بروح دعابة مؤثرة، هذه المرة في أحد الأدوار الرئيسية الثلاثة من هذه الكوميديا الخفيفة (فود فيل) الجريئة على الأغلب.

أتردد هنا (وهذا تلميح) في ذكر الوجود الصوتي البحت لكاري جرانت، الملياردير المزيف في "*البعض يحبه ساخنا*" (١٩٥٩): إنه طوني كورتز الذي يقلد إلقاءه الشهير. تجنبوا ما أمكن النسخة المدبلجة.

وآخر ميتا فيلم (حتى يومنا هذا بحسب معلوماتي) معلن، أضف إلى أنه يصل إلى تطرف مدمر بشدة هو "*الممثل*" لروبير ألتمان (١٩٩١)، الذي يقدم على نحو خاطف (يطول أو يقصر) النخبة الهوليوودية تقريبا آنذاك بشخصياتها الحقيقية (وقد وجه إليهم الشكر في صفحة كاملة، من عمودين في الجنريك الأخير للفيلم)، بدءا من آندي ماك داول، إلى أنجليكا هيوستن، مرورا ببيتر فالك وجوليا روبرتز بأدائها الرائع في دور من الدرجة الثالثة، أي في دور جوليا روبرتز وهي تمثل دور البطلة التخييلية في فيلم – داخل – الفيلم الذي يكاد يصل إلى حد "التعليب".

من يزيد؟

* * *

ربما ما زلت أشعر بالميل لأن ألحق بـ " الانتقال المجازي" هذا المؤثر الخاص بالسينما (إن لم يكن المسرح قد استخدمه بعد. سيكون من السهل عليه استعارته من السينما)، وهو أسلوب أصبح كثير الشيوع، إذا لم يكن اجتاح السينما منذ العقدين أو العقود الثلاثة الأخيرة تقريبا، ما نطلق عليه عامة، أو على الأقل إذا تنازلت نحويات السينما وذكرته[1]، وهو إدماج الصوت. والمقصود هنا ذلك الأسلوب في الانتقال من لقطة، أو غالبا من مقطع إلى آخر، وذلك بأن نسمع المشاهد في نهاية المشهد صوتا (موسيقيا، أو "طبيعيا") يعود إلى (عالم السرد) في المشهد التالي. وهذا مثال من بين عشرات الآلاف الأخرى، في "*قصة شرطي*" لجاك ديراي (١٩٧٥)، وفيه يعلن قاطع الطريق إميل بويسون (جان لوي ترينتينيان) لشركائه:

"أرغب بالذهاب إلى الحفلة الراقصة بعد الظهر.

– ألا تستطيع أن تنتظر قليلا؟

– أنا لا أحب أن ينتظر الخونة".

وخلال ثانيتين أو ثلاث نبدأ بسماع لحن أكورديون من الخارج (off). اللقطة التالية لعازف أكورديون وهو يعزف هذا اللحن، هذه المرة من داخل المشهد (in)، في حفلة راقصة شعبية. اللقطة التالية: يطلق بويسون النار على عازف الأكورديون الذي يقع أرضا، فيفهم كل واحد أنه "الخائن" الذي سلمه للشرطة قبل بضع سنوات (وعلى نحو ثانوي، نشير إلى أن شركاء بويسون فهموا جيدا ما كان يعنيه "بالذهاب إلى الحفلة"). إن الإدخال الملح في المقطع أ (غرفة في مخبأ) لصوت خاص بالمقطع ب (صالة الحفلة) لا يمكن أن يحدث أمام نظر المشاهد *المتنبه* وعلى مسمع منه إلا بتدخل مميز من كاتب (كاتب السيناريو و/ أو مخرج) الفيلم. وهو تدخل وقح، وحتى مجحف، كالتدخل الذي صادفناه فيما سبق عند بلزاك أو ديدرو. إن لحن الأكورديون مبرر في المقطع (ب)، لأنه ينتمي حرفيا إلى عالم السرد المحلي، بينما نجد أن مشروعية هذه الموسيقى في المقطع (أ) غير معقولة لأنها لا تنتمي إلى عالمه السردي. والمشاهد *المتنبه* الذي يسمعها في

---

(١) على سبيل المثال, بالأحرى كاستثناء (ولكن أعترف أنني لم "أفتش" جيدا في هذا الأدب الناقد والنظري كله), مارسيل مارتان: *اللغة السينمائية*, دار سير ١٩٥٥, ص ٧٩.

هذه اللحظة، وفي هذا المكان، لا يمكنه أن يعزوها إلا لتدخل من الكاتب الحقيقي الذي يتصرف بعالم السرد التخييلي هذا بوضوح، كما يفعل ديدرو عندما يختلق مرادفا للفلاحة من جديد في "*جاك القدري*".

استخدمت صفة "المتنبه" مرتين بخصوص المشاهد، وقد يكون من الأفضل أن أقول "الدقيق"، إذ لا غرابة في أن نقول إن وظيفة هذا الأسلوب لا تكمن في إثارة هذا النوع من التحليلات في ذهن المشاهد العادي؛ بل يهدف فقط إلى نقله دون أن يشعر من عالم سردي محلي إلى عالم آخر. يمكن لمزج بصري بسيط متسلسل أن يؤدي الدور نفسه في الانتقال التدريجي، دون اللجوء إلى مؤثر التداخل الصوتي هذا ذاته، ودون أن نثير السؤال نفسه. لا يفترض هذا النوع الأخير من الترقيم، الذي لا نرى فيه أكثر من فاصلة في نص مكتوب، تدخلا غير لائق كتدخل نغمة أكورديون فرحة في مخبأ سري كئيب.

إذا ترك المشاهد نفسه يقاد كما يتمنى المخرج، سيفك تلقائيا (وغالبا دون وعي) شيفرة صوت سابق على أنه ينتمي إلى المقطع التالي، وأن هذا الصوت يعلن أو يبدأ[١] عنده الشريط (الصوتي)، وذلك لأنه دمج في مقدرته السينمائية. ليس هذا المزج الصوتي كالمزج المتسلسل مجرد ترقيم، بل هو صورة فنية سنرى دون شك ما هي.

* * *

تشترك السينما مع المسرح في مناسبة مجازية أخرى يجعلها حتما" التخييل السردي، وتتمثل هذه المناسبة في قدرتهما على جعل الممثل أو الممثلة نفسها تقوم بأداء عدة أدوار، كالأدوار المزدوجة مثل الشبيهين، كما في المسرح؛ من بلوت إلى جيرودو (بنسخته من *امفيترون* الثامنة والثلاثين) وفي السينما (بالمصادفة من بين آلاف أخرى) ميشيل سيرو في "*سحنة الآخر*" لبيير تشرنيا (١٩٧٩) أو ميشيل بلان في فيلمه "*تعب ضخم*" (١٩٩٣)، حيث الشبيه ليس سوى الممثل نفسه. إنها مناسبة مجازية على الأقل لأن الالتباس الذي تحتمه الأدوار المزدوجة لا يتطلب سوى تجاوز مقدمة المسرح أو الشاشة، وجر المشاهدين أنفسهم إلى هذا الدوار.

لكن الازدواج الشبهي ليس الاستثمار الوحيد لهذه المقدرة، إذ سبق أن صادفناها من كورنيي إلى جيرودو في تقنية "المسرح داخل المسرح": فجونيه يؤدي تارة دور أدريان، ويؤدي دوره في الحياة تارة أخرى؛ كما يقدم موليير شخصيته الحقيقية تارة، وتارة أخرى دور يؤدي "المركيز المضحك"، إلخ... وربما تكون السينما، بفضل هيتشكوك، من يدفع هذه اللعبة إلى أقصى حد في الخداع: ففي "*دوار*" (عام ١٩٥٨)، لاتؤدي الممثلة كيم نوفاك دورين (مادلين وجودي، أضف إلى "النموذج التصويري" الموجود في الرسم كارلوتا فالديس)، فحسب بل يتوجب على المشاهد، كالبطل جون (سكوتي) فرجوسون (جيمس سيتوارت)، أن يصدق هذا الشبه المربك لفترة معينة، قبل أن يكتشف أن المرأتين ليستا سوى امرأة واحدة وشخص واحد، إذ لا وجود هنا لشخصين متشابهين، ولا لمستنسخ، بل يتحول الشبه المفترض أخيرا إلى تنكر بحت، وهذا لا ينقص من كفاءة الممثلة في شيء، لأن عليها أن تجسد – كما تفعل الشخصية التي تؤديها – شخصيتين معا، لامرأتين متشابهتين في الشكل (جسديا)، ومختلفتين نفسيا (واجتماعيا).

---

(١) توجد دون شك حالات من المزج الصوتي, ليس كمدخل أو استباق, بل كتخلف (كأن نتحدث عن صورة متخلفة), ولكن يبدو لي أنها لا بد أقل عددا, ولهذا السبب الحتمي يساهم المزج الصوتي كمدخل – بالمناسبة غالبا مختصر جدا في أغلب الأحيان – يساهم أكثر "بتطوير" مجرى الحدث. ثمة صورة قريبة من تلك, لكنها قريبة من قواعد اللقاء التلفزيوني (الربورتاج)، وهي تقوم على إظهار شخص في شغل ما صامت لبضع ثوان, وكأننا لتقديمه, ثم نتركه يتحدث في اللقطة التالية, ولكن يحدث أيضا أن يسمع الحديث الذي أعلن هكذا, كصوت خارجي (off) في نهاية اللقطة المدخل, حيث يبدو أن الشخص المقدم لم يبدأ بعد بالكلام: نحن هنا أقرب ما نكون إلى المزج الصوتي السينمائي.

تمثل كيم نوفاك دور مادلين وهي تمثل جودي، التي يطلب منها سكوتي فوق كل ذلك، في قصة ما، أن تؤدي دور مادلين، كما في مشاهد الأوبرا، حيث تؤدي مغنية دور صبي متنكر في هيئة امرأة (شيروبان في "*زواج فيجارو*"، أوكتافيان في "*الفارس ذو الزهرة*").

وفي العديد من الاقتباسات المسرحية أو السينمائية لِـ "الكونت مونت كريستو"، تبدو كفاءة الممثل في دور دانتس / مونت كريستو تقريبا من النموذج نفسه، وذلك باستخدام مسافة زمنية أكبر تفصل بين الدورين، وبالتالي استخدام مؤثر "طبيعي" في التقدم في السن، دون الأخذ بالحسبان أن المشاهدين هنا لن يخدعوا بهذا التحول – ولا حتى البطلة مرسيدس، الوحيدة في القصة التي تتعرف على الأول في سمات الثاني (الوحيدة على الأقل في الفيلم التلفزيوني لجوزيه دايان مع جيرار دوبارديو).

سيكون من المغري أن نبحث عن حالات تجاوز مجازي بين فيلم من المستوى الأول، وفيلم ثان داخله؛ هذه المرة بالمعنى الحرفي تماما، أي بحسب صيغة كريستيان ميز "فيلم ثان يكون الأول نفسه"(١). والمثال النموذجي لهذه الحالة – (ولا أعرف غيره) – هو فيلم "*ثمانية ونصف*" لفيلليني عام ١٩٦٣. وفيه، كما يؤكد ميز بحق، لا يوجد الفيلم المعلب إلا في حالة تكون، وبالتالي ليس في حالة وجود، ولو جزئيا، في الفيلم الأول. تسمح هذه السمة للفيلمين "بالتطابق"(٢)، على نحو مثالي، وتمنعهما من أن يوجدا معا: إذ لا يلتقي المرء بذاته. هنا لا طريق إذا البتة إلى الانتقال المجازي من الذات إلى الذات، ولكني قد أكون مخطئا في إتباع "ميز" في هذا الاستنتاج للاستحالة، إذ يكفي قدر أكبر بقليل من الجرأة للإفلات منه: ففي فيام "*للمرة الأخيرة*" ١٩٩٩، لكلود لولوش (الذي لا يخلو من جرأة، وقد جاء بعد مضي ست وثلاثين سنة، وتعد هذه فترة طويلة جدا في تاريخ هذا الفن)، نحضر مشاهد تنتمي كما فهمت إلى فيلم ليس جاهزا بعد للعرض، لكنها موضع جدل بين شرطي – منتج (جان – بيير ماربيل) وكاتب سيناريو سجين (فرانسوا بيرو). بعد ذلك تظهر لنا المقاطع الأخيرة الاحتفاليات التي استقبلت العرض الأول في صالات السينما، أقصد عرض الفيلم – داخل – الفيلم في عالم "ميتا فيلم" الخاص به.

لا يخلو منها الرسم من مناسبات كهذه، إذ تكثر فيه حالات "اللوحة في اللوحة"، ولكني لا أرى أنها استثمرت على الإطلاق، ما عدا صورة إميل زولا لمانيه (١٨٦٨) حيث نرى نظرة الأولمبيا(٣) في اللوحة المكررة التي تشغل المكان من مكتب الروائي، منحرفة (بالنسبة إلى اللوحة الأصلية) باتجاه الروائي، وكأنها تشكره على دفاعه عن هذه اللوحة: هي نظرة من الكواليس، تشير إلى انتقال مجازي في شكل إهداء. ولكن لا شيء يمنع بعامة من أن نفسر بهذا المعنى، النظرة المستقيمة أو المنحرفة التي يمنحها الموديل (فعليا) لرسامه، مستخدما المؤثر الوهمي والحتمي، للمشاهد، ومتجاوزا الحدود التي تفصل بين عالم اللوحة والعالم الخارجي. فبواسطة الأدوات المتعددة المعلبة، وعلى نحو تبادلي، يمكن للوحة أن تستقبل على سطحها عناصر من هذا العالم. انظر إلى الشخصيات (وربما منها الرسام نفسه) "منعكسة" في صورة الزوجين أرنولفيني، أو الزوج الملكي – دون شك نموذج اللوحة التي لا نرى منها جزئيا سوى الخلفية والإطار، وهي تظهر في المرآة في عمق لوحة "مرافقات أولاد الملوك"؛ إنها وسيلة لإظهار "ما هو غير

(١) "*التخاطب غير الشخصي*"، المذكور سابقا، ص ٩٥.

(٢) كريستيان ميز (Metz)، "*دراسات في مغزى السينما*"، كلينسيك، ١٩٦٨، ص ٢٢٦.

(١) وهي لوحة شهيرة لإدوار مانيه – المترجمة.

مرئي مرتين في اللوحة"، كما يقول ميشيل فوكو[1]. نقول هنا مرتين، لأن الزوج الملكي موجود خارج فضاء اللوحة التي نشاهد، ولأنه لا يمكننا بلوغ تجسيده (المحتمل) على اللوحة التي هي قيد الإنجاز في ذلك الفضاء. هذا النموذج من الأدوات يقاربه فوكو، وهي مقاربة في محلها، بالنصيحة التي لفيلاسكيز من معلمه باشيكو حين قال: "يجب أن تظهر الصورة في الإطار". وهذا تعريف ممكن للانتقال المجازي.

هذا ممكن، ولكن جزئي، لأن هذه الصورة التي نتحدث عنها تقوم أيضا على إمكانية الدخول في الإطار: وهناك تجاوز في الحالتين على الأقل. لا يمكننا أن نقول الشيء نفسه على الوجه المنعكس في "فينوس أمام المرآة"، للرسام فيلاسكيز نفسه، وقد صحح التجسيد المباشر، لأن الوجه ينتمي كليا إلى فضاء اللوحة. سيكون لدينا مؤثر من الفئة نفسها في "مينين" (وكما تصورها باعتقادي بعضهم)، أي: إذا كانت المرآة تعكس الصورة، لا صورة الزوج الملكي، بل صورة تصويره في اللوحة غير المرئية بالنسبة إلينا.

لكن المثال الأكثر شيوعا ليس تصويريا بالمعنى الحرفي للكلمة، بل نجده في هذا النوع المختلط، ولكن الأدبي الرفيع، الذي هو وصف أو نسخ لوحة حقيقية أو خيالية. تبقى بعض الأمثلة كـ "تخيّل" لفيلوسترات غامضة بهذا الخصوص، مقابل عمل تصويري حقيقي. نذكر مثلا التقرير الذي أعده سالون، مبيناً أن الصورة التفاعلية بين الأشياء المجسدة في اللوحة ومشاهدها لن تذهب عامة أبدا أبعد من الخطاب التقليدي: " نحن نعتقد أننا نرى الواقع نفسه، قد تأتي العصافير المخدوعة لتنقر هذه الفواكه... الخ".

لكن ديدرويدفع الالتفات المجازي في " *الفتاة صاحبة العصفور الميت* " لـ جروز ("ولكن، أيتها الصغيرة، ألمك عميق جدا، ورزين جدا! ماذا تعني هذه الهيئة الحالمة الحزينة!...") إلى حد يتخيل معه تبادلا حقيقيا، إذ تحييه الفتاة: "– وعصفوري؟... وأمي؟...". هذه "القصيدة القصيرة" الحوارية الشكل تفترض، على نحو تخييلي بحت، أن الشخصية المجسدة تنجح في التحرك، حتى تتجاوز سطح التجسيد الذي هي فيه وتأتي لتلمس مشاهدها: "إيه! دعني أكمل، لم تغلق فمي بيدك؟".

* * *

إن هذه المؤثرات في التحريك التخييلي (التصويرية تخييليا، اللفظية والأدبية واقعيا) ليست حديثة العهد؛ إذ نجدها مستخدمة منذ النشيد رقم / ١٨ / من الإلياذة، في الوصف الشهير لدرع أخيل. والمقصود هنا وصف لمنحوتة أو قطعة معدنية، لكن هذا الفرق لا أهمية له. فالوصف هنا تسريدي بوضوح، أي مرهون بالزمن، ليس فقط لأن الدرع موصوف بمقدار ما ينتجه هيفايستوس (وهي الصيغة الوحيدة في العملية السردية التي سيوافق عليها ليسنج[2])، بل لأن "لوحة" ما مجسدة كهذه هي في واقع الأمر مشهدا تبعث فيه الحياة في الشخصيات، فتتحرك، وتتصرف، وتسمع صيحاتها، وأقوالها، وصوت موسيقاها، وتعبر عن مشاعرها؛ (على العكس هذه المرة من التحذيرات المتأخرة لـ لاوكون):

"راقصون شباب يدورون، وفي الوسط، تسمع النايات والقيثارات نبراتها، والنساء يسحرن، كل واحدة منهن تقف أمام باب منزلها. ثمة صراع يتصاعد ورجلان يتشاجران على ثمن دم رجل آخر قتل. أحدهما يدعي أنه دفع الثمن كله، ويعلن ذلك للشعب، بينما ينفي الآخرأنه تلقى شيئا. يلجأ الاثنان إلى قاض للوصول إلى قرار. يهتف الناس لصالح إما أحدهما أو الآخر، ويشكلون لمساندتهما فريقين [...]. يخيم حول المدينة الثانية جيشان يلمع محاربيهما في دروعهم. يتردد المهاجمون بين الفريقين: إنه ركام

(٢) " *الكلمات والأشياء* ", جاليمار, ١٩٦٦, ص ٢٤.

(١) لاوكون (Laocoon)، الترجمة الفرنسية, هرمان, ١٩٦٤, ص ١٠٦ – ١٢١.

لمدينة كاملة، أو اقتسام لهذه الثروات كلها التي تحتفظ بها المدينة المحبوبة داخل جدرانها. أما المحاصرون فهم ليسو مستعدين لسماع شيء، لأنهم يتسلحون سرا للهجوم..."[1].

من الصعب أن نعرف هنا نوايا الشاعر[2]، الذي ربما يشيع فقط خطابا وصفيا اصطلاحيا دون الاهتمام بذريعته التشكيلية، لكن هذا الدرع الهوميروسي، كما نعلم، أساس تقاليد ضخمة متكررة، تحتوي على الأقل درع هيراقليس الذي ينسب أحيانا إلى هيزيود، ودرع إينه في الاينييادة، ودرع جديد لآخيل (إضافة إلى درع أوريفيل، وحميلة (السيف) فيلوكتيت وكنانته) عند كانتوس دوسميرن، ودرع جديد لإينه بعد ذلك (عند جاك مورو Moreau١٦٥٢) في " *فرجيل متنكرا*" لسكارون، ودرع جديد لآخيل في الترجمة (بتصرف) لهوميروس الذي قام بها هوداردو لاموت (١٧١٤)، ودرع تيليماك (في نسختين متتابعتين: ١٦٩٤ – ١٦٩٦) عند فينيلون، ودرع أخير لآخيل في "*هوميروس متنكرا*" لماريفو (١٧١٥ – ١٧١٥). إن أغلب هذه الإعادات تنحو منحى خجولا أكثر من الأصل بما يتصل باستثمار طريقة (التحريك)، كما هو متوقع من تقاليد قديمة مطبوعة بهم المعقول. والنقد الكلاسيكي للقصيدة الهوميرية يقوم في قسمه الأكبر على وجود هذه الصورة، وما " ترجمة " هودار في واقع الأمر سوى اقتباس مصحح، وفقا لـ "*خطاب على هوميروس*" المتشدد الذي يرافقها. بعد عام حارب بوافان هذه الدراسة النقدية لهودان في "*تمجيد هوميروس*" المرفقة بترجمة الدرع، في محاولة منه لإعادة تشكيل توضيحي. إنها قصيدة دفاعية رديئة تؤكد التراجع الكلاسيكي أمام الإلقاء الهوميري بعامة، وأمام صعوبة وصفه الانتقالي المجازي بوجه الخصوص. كتب هودار: " الصور المجسدة تعمل، وتغير الوضع كأنها حية، مما يشكل معجزة سخيفة. ". يجيب بوافان: " إنها لا تعمل مطلقا، بل تبدو وكأنها تعمل.". وهذا يعني حتما إعفاء الشاعر من أي "خطر خارق"، بأن نعزو للقارئ وحده ما سيكون وهما يمثله؛ وهذه عودة إلى الخطاب: "نظن أننا نرى"، مما يدل على تقليص، أو بالأحرى إلغاء للانتقال المجازي. ويفضل الأكثر جرأة منهم، كمورو وماريفو أن يتركوا لبعض الوقت وصف الدرع لكي يتخيلوا مشاهد سردية لا يدعون أنها مصورة فيها.

كان هذا تقريبا الموقف الذي اعتمده كاتول بكثير من الفن في وصف غلالة الزواج الذي يشغل جزءا كبيرا من قصيدته "*زواج ثاتيس وبوليه*"[3]. يمثل هذا "القماش الأرجواني" أريان وقد هجرها تيزيه على شاطئ ديّا:

"**من البعيد، وسط الطحالب، تظهر ابنة مينوس، وكأنها تمثال من رخام لكاهنة باخوس، تتبعه بالنظر، للأسف، بالنظر فقط، وتعوم في بحر من الهموم. لم تعد هناك عصابة الرأس الذي كان قماشها الرقيق يمسك بشعرها الأشقر، ما عادت الغلالة الخفيفة التي تغطي صدرها العاري، لم يعد هناك الوشاح الشفاف الذي يحبس جيدها الأبيض كالحليب، كل هذه الزينة انزلقت عن جسدها كله، مبعثرة عند قدمي المرأة الشابة، فأصبحت كلعبة لأمواج البحر. لكنها لم تعد تهتم بعصابة رأسها، ولا بغلالتها التي حملتها الأمواج، كان قلبها، وروحها، وعقلها، في ضياعها هذا، متعلقين بك ياتيزيه**".

يشكل العبور من الحاضر إلى أزمنة الماضي انتقالا بطريقة "العودة بالزمن إلى الوراء" (الخطف خلفا)، إلى ظروف خيانة تيزيه التي تنتهي بالعودة إلى اللوحة الأولى، وفيها التحريك مبرر بمهارة، أو مخفي معتمد على التقاليد الأسطورية:

---

(١) *الإلياذة*, الجزء الثامن عشر, ترجمة بول مازون, جاليمار, (فوليو), ١٩٧٥, ص٣٨٦ – ٣٩٠.

(٢) فرانك فاجنز Wagner ("انزياحات وانقطاعات عن الواقع", مقال مذكور سابقا, ص٢٣٩) يلاحظ الباحث بذكاء أن الانتهاك المجازي ليس دائما مقصودا بالضرورة، كما تحاول أن تبين تحليلاتي.

(١) كاتول Catulle, *أشعار*, إعداد وترجمة جورج لافاي, دار ليه بيل ليتر,١٩٤٩, ص٥٥ – ٦٨.

"يقال إنها كانت غالبا ما تصدر من أعماق صدرها صرخات حادة، منفعلة بغضب عارم، وكانت أحيانا تصعد يائسة الجبال الوعرة حيث يمكن لنظرها أن يمتد فوق أمواج البحر الواسع. وفي أحيان أخرى كانت تعدو باتجاه الأمواج المرتعشة، رافعة ثوبها الناعم عن الساق العارية، كانت تلك الشكوى الأخيرة التي انتزعها منها الألم وسط النحيب الذي كانت تلفظه من قلبها المتجمد، والوجه يسبح بالدموع...".

يتبع ذلك لحن أريان المحزن الطويل، ثم قصة عقاب الخائنة، وأخيرا اللوحة التي تمثل موكب باخوس الرائع والصاخب، الذي يمكننا أن نفترضه ممثلا على غلالة الزواج: "تلك كانت الصور الرائعة التي تزين الغلالة التي تغطي ثنياتها سرير الزوجية من الجهات جميعها".

تبين هذه الصفحة الشهيرة بالتحديد كيف تمكنت تقاليد اللوحة المتحركة، التي بدأت (ربما) مع هوميروس في درع آخيل، من استثمار كل أنواع الوصف التخييلي لتجسيدات لا تقل خيالية.

نجد مثالا آخر على ذلك في نجادة جوكابل، المصورة في الطوفان، التي يضعها سانت – آمان (-Saint Amant) في الجزء الثالث من كتابه: *نجاة موسى*"(١). ومع أنه يتمتع بجماليات باروكية شهيرة أكثر منها كلاسيكية، فإننا نستطيع أن نلاحظ في هذه الصفحة شروطا مخففة من نموذج: "يبدو"، و"هيئة مقلدة" و" فرع مصطنع، و" صور كاذبة "، و" نظن أننا نسمع "؛ وهي تهدف جميعا إلى تجنب " المعجزة السخيفة" التي ستؤنب هودار.

لن يكون بروست بهذا الحذر في وصفه التخييلي حتما للوحة "*إلستير*" التي تمثل ميناء كاركتوي:

"[...] كنا نشعر، للجهود التي يبذلها البحارة، ولانحراف القوارب الراقدة في زاوية حادة أمام العمودية الهادئة للمستودع، والكنيسة، وبيوت المدينة التي يعود بعضهم إليها، ويخرج البعض الآخر منها إلى الصيد؛ كنا نشعر بأنهم يخبون بصعوبة فوق الماء وكأنهم فوق حيوان هائج وسريع، لولا حسن تصرفهم لرمتهم قفزاته الفجائية على اليابسة. كانت شلة من المتنزهين تبحر بسرور في قارب يهتز كعربة، وبحار فرح، ولكن متنبه أيضا، يوجهها وكأنه مع أدلاء يقود الشراع الهائج، كل واحد يتمسك جيدا في مكانه لئلا يحدث وزنا كبيرا من إحدى الجهات فيميل القارب. كانوا يجرون هكذا عبر المجالات المشمسة، وفي المواقع الظليلة، ويهبطون بسرعة الانحدارات.

كان صباحا جميلا على الرغم من العاصفة التي هبت..."(٢).

لا شيء أكثر عند جيونو في ذكره لـ "هبوط ايكار" الذي يقدمه على لسان أبيه في "*نهاية جان لوبلو*"(٣):

"شاهدت يوما لوحة جميلة. كان هناك في البداية رجل ضخم. كنا نرى ساقه العارية، وربلتي ساقيه المشدودتين في عضلات بحجم إبهامي. كان يمسك المنجل بيد، وباليد الأخرى حفنة قمح، ونظره موجه إلى القمح. يكفي أن ننظر إلى فمه لنعلم أنه كان يقتل طيور السمان وهو يحصد. كنا نعلم أنه لاشك يحب طيور السمان المدهنة المقلية في الإناء مع النبيذ القوي الأزرق، ذلك الذي يترك سحبا في الكأس وفي الفم. خلفه، أصغي جيدا، إذ من الصعب بمكان أن أشرح لك ذلك – خلفه، تخيل بلدا كبيرا كذلك البلد، بل أكبر من ذلك، لأن الفنان وضع كل شيء معا"، خلط كل شيء ليفهم ما أراد رسمه. كان ذلك العالم كاملا. ثمة نهر، نهر كان يمر في الغابات، والمروج، والحقول، والمدن، وفي القرى. نهر كان يصب أخيرا هناك مشكلا شلالا كبيرا. وفوق النهر كانت السفن تطير من ضفة إلى أخرى، وقوارب ترسو، وكانت تغطي الماء تجاعيد تمر حولها طوافات من أشجار مقطوعة تعوم على السطح باتجاه

---

(١) ١٦٥٣؛ في الأعمال الكاملة, دارش .ل. ليفيه, باريس, ١٨٥٥, الجزء الثاني, ص١٩٠–١٩١. سبق وذكرت هذه الصفحة, وصفحات أخرى بهدف المقارنة في كتابي (*Figures* II) (أشكال ٢), ص ٢٠٣ – ٢٠٤.

(١) في "*البحث عن الزمن المفقود*", المذكور سابقا, ١٩٨٨, الجزء الثاني, ص١٩٣.

(٢) حراسيه وفاسكيل, ١٩٣٢, في الأعمال الروائية الكاملة, جاليمار, بلياد ١٩٥٢, الجزء الثاني, ص١٨٣– ١٨٥.

التيار، ومن فوق الجسور رجال يصطادون (بالقصبات). أما في القرى، فكانت المدافىء تدخن، والأجراس تدق في مواجهة القبب الصغيرة. وفي المدن، كانت هناك كمية كبيرة من السيارات.

من ميناء النهر انطلقت السفن الشراعية. وسفن أخرى كانت تنتظر هناك في خليج صغير وسط المروج لتتحرك في حدود قوة النهر، وأخرى كانت قد غادرت على هذه القوة نحو البحر، كان البحر يقع تماما في إحدى زوايا اللوحة. على الشاطئ، كنا نرى البحر هادئا، ومتموجا تماما بالقدر الذي يسمح ليتحمل السمك الكبير الواقع على الرمال، ثمة رجال يمزقون هذه الأسماك بضربات منكاش، وآخرون يحملون على أكتافهم مزقا كبيرة من اللحم متجهين إلى منازلهم حيث كانت ربات البيوت ترقب وصولهم من عتبة الباب. كانت المواقد مشتعلة في البيوت. هناك فتاة تهز أخيها الصغير في المهد. كنا نرى من النافذة رجلا يدفع فتاة نحو السرير. كان الرجال يقطعون الأشجار في الغابات، وفي المزارع يقتلون الخنزير. ثمة أطفال يرقصون حول سكيّر.

امرأة عجوز تصرخ من نافذتها بينما كان أحدهم يسرق دجاجاتها. قابلة تخرج من منزل لتغسل يديها في الجدول، والعراية تطلب منها المقص. كان الأب يدخن غليونا، والوالدة تدير رأسها حتى لا تنظر لما يجري بين ساقيها. هناك من يدفئ القماطات حول الموقد بالقرب من موقد آخر يطبخ اللحم. وعلى موقد ثالث، كانوا يحرقون الموتى. كانت الحقول مليئة بالعمل. رجال يحرثون، وآخرون يزرعون، وآخرون يحصدون، وآخرون يبيعون، وآخرون يضربون القمح، يبذرون البذرة، يعجنون العجين، يجرون الثيران، يضربون الحمار، يمسكون الحصان، ينصبون المجرفة، والفأس، والمنكاش، أو يضغطون بقوة على المحراث لدرجة يفقدون فيها قباقيبهم. كل هذا!...".

أي نعم، كل هذا، ومعه إيكاروس[١] نمرره بصعوبة، في وسط السماء، "بحجم طرف ظفري. وباللون الأسود، ذراع هنا، وساق هناك، ضائع يهوي كقرد ميت".

يمتنع جيونو عن إسناد هذا الوصف شبه التخييلي إلى هذه النسخة أو تلك، الأصل أو الفريدة من كتاب بروييجيل (Bruegel). وإذا نظرنا عن كثب، نلاحظ أنه، أي الوصف، لا يمثّل تحريكا بالمعنى الحرفي في اللوحة، بل اقتراحات تفسيرية فحسب. ومع ذلك لا يمكننا نفي مؤثر الحركة فيه، ولا تجاهل الانطباع بالانتقال المعمم من الصيغة الوصفية (لمشهد مرسوم) إلى الصيغة السردية (لمشهد معيش). إنها المقدرة التي سيستثمرها ألان روب غرييه بخصوص لوحة اسمها: "هزيمة رايشنفلز". إذ يجعل جنديا ما ينزلق بشكل تدريجي تقريبا خارج الإطار الخشبي المطلي للوحة، فيخضع عندها لعالم سرد ما غير محتمل خارج اللوحة[٢]. لكن مبرر الشخصية الخارجة من اللوحة كثير الشيوع، على الأقل في الأدب الخرافي: انظر على سبيل المثال إلى قصة جوتييه "أمفال" حيث تهرب "عشيقة هرقل الجميلة" ليلا من نجادة تزين غرفة الشخصية – الراوي، وذلك لمنفعته الكبرى.[٣] يبدو لي أن هذا النموذج من المؤثرات يبرر إلحاق نوع اللوحة المتحركة بجنس الانتقال المجازي التخييلي، كما بينت من قبل قصيدة ديدرو القصيرة: "الفتاة صاحبة العصفور الميت". إن مشهدا مجسدا لا يتحرك بعيدا عن حدث "الخروج من الإطار"، وذلك بالتحرر من وسيطه السردي للتملص إلى الخارج، والعبور من العالم المجسد إلى العالم الذي صور فيه حتى الآن تجسيده، (ومثال على ذلك لا ينسى في *قطيع من حلمك مندهش لكونه هناك*" لـ بلاشان...) وكما رأينا في افتتاحية *نوح*، هذا النموذج من العبور لا يجري دون تبادل على الأقل

---

(١) ايكاروس الاسطوري الذي تخلص من سجنه بصنع جناحين والطير بهما – المترجمة.

(١) في، *المتاهة*، دار مينوي، ١٩٥٩، ص ١٢٩، لا يسعني حول هذه النقطة إلا أن أحيل إلى الفصل "دوار مثبت" (في *Figures* أشكال ١٩٦٦) الذي ما زالت تخيلاته تبدو لي صحيحة تقريبا، ويمكن تطبيقها على عدة أعمال أخرى سردية أو سينمائية لروب – جرييه.

(٢) أدين بهذا المثال لمداخلة كلوس – ماير – مينمان التي ذكرتني به، في الندوة التي أشرت إليها سابقا.

افتراضي. فالروائي في "*ملك دون تسلية*"، ينزلق إلى عالم السرد في روايته بسهولة (لا أجرؤ على القول "بطبيعية") لدرجة تخرج شخصياته منها لتلاحقه في مكان عمله.

* * *

كنت أتحدث سابقا عن التحريك "التصويري تخييليا واللفظي الأدبي واقعيا" بما يتعلق بالنصوص الوصفية التي تعير للأشياء الموصوفة من لوحات، ونقوش، ونجادات وتجسيدات مرئية أخرى، مقدرة في التحريك وحده التخييل اللفظي (أو في موضع آخر بعض الخدع السينمائية) يمكنه أن (يتصنع أنه) يمنحها إياها. غالبا ما يحدث، ولكن للأسف في الحلم فقط، أن أرى شخصيات صورة ما تتحرك. أود أن أصف هذه الممارسة بالتحريك التخييلي، وعلى هذا النحو قد أوسع المفهوم إلى بعض المؤثرات الخاصة (نسبيا) بالأدب غير التخييلي. لنقل، من أجل تقليص المجال إلى الجزء المميز من هذه الممارسة، أي للأصناف المتعددة التي أطلقت عليها في موقع آخر اسم "القصة الواقعية" بالتضاد (على الأقل قطبيا) مع القصة التخييلية البحت (وإن لم يتحقق ذلك كليا أبدا)، لنقل لتحديد الهدف أكثر، قصص المؤرخين، بالتضاد مع قصص الروائيين. عندما أعدت قراءة ميشليه، فاجأتني الطريقة التي يستخدمها، ليس فقط ليقدم "العقدة"، بحسب تعبير فاين وريكور[١]، التي يمكن تطبيقها على أية قصة تاريخية، بل أيضا ليخرج هذه الحلقة من العصر الوسيط (آزينكور، موت تيميرير) أو من الثورة الفرنسية، بتفاصيلها، المبدعة أو الحقيقية (لا أدري على وجه العموم). ليكن، نذكر من بين مئة مثال آخر، هذه العلاقة الممتدة بلطف، منذ عودة العائلة المالكة، بعد "هربها إلى فارين" في الفصل الثاني من الكتاب الخامس: في العربة الثقيلة، محاطين من المنطقة الواقعة بين إبيرني ودورمان بالنائبين بارناف وبيسيون، يقوم الملك والملكة، وطفلاهما والسيدة اليزابيت، شقيقة الملك، بهذه الرحلة خلال أربعة أيام، رحلة طويلة وشاقة، ومنها هذه الأسطر القليلة المكتوبة، في مشهد لإنعاش الذاكرة:

"كان الطفل ولي العهد يتحرك من مكانه بعد أن استقر في البداية على ساقي بيسيون الذي كان يداعب خصلات شعره المجعدة بحنو أبوي، وأحيانا يشدها قليلا عندما تعلو نبرة المناقشة. استاءت الملكة فاستردت الطفل بانفعال، واتجه الطفل بغريزته تماما إلى المكان الذي أحس أنه سيلقى فيه استقبالا أفضل، أي على ركبتي بارناف. هنا، في جلسته المريحة، أخذ يهجي الحروف المرسومة على كل من أزرار لباس النائب، ونجح في قراءة الشعار الجميل: "أن تحيا حرا، أو تموت". من يصدق ذلك؟ كانت هذه اللوحة الداخلية تجري، هادئة عبر حشد ثائر، وسط الصرخات والتهديدات...".

إنه بالفعل "لوحة داخلية" ومن "الجنس" الذي نتحدث عنه، هذا المشهد بين ملكة مع وقف التنفيذ، وطفلها الذي في السادسة من العمر، ونائبين اثنين في مهمة إعادتها إلى الوطن (بارناف الطيب، وبيسيون الشرير)، وهؤلاء جميعا، حبيسو هذه العربة الكبيرة، ليسو تماما في مأمن من حشد ثائر. وهذا مثال آخر من الرحلة نفسها، ولكن في مستوى أكثر خطورة.

أعتقد أنها المرحلة الأخيرة قبل باريس، إذ يقضي المسافرون ليلة في قصر "مو" الأسقفي:

"منزل يصلح كمأوى لكارثة كهذه، وذلك لكآبته. إذ لا يتمتع فرساي ولا تريانون مثله بهذا الحزن النبيل، ولا يعيد على هذا النحو عظمة الزمن الغابر. أما عظمته فتنبع من بساطتهن وهذا مؤثر فيه أيضا. ثمة سلم عريض ومظلم من الآجر، سلم دون درجات، موجه في انحدار خفيف، يقود إلى الأجنحة. والحديقة الرتيبة التي يهيمن عليها برج الكنيسة مسدودة بالأسوار القديمة للمدينة،

---

(١) بول فاين (Veyne), "*كيف نكتب التاريخ*" دار سوي للنشر، ١٩٧١؛ بول ريكور (Ricoeur)، "*الزمن والقصة والسرد*"، ١٩٨٣، الجزء الأول.

المغطاة اليوم تماما باللبلاب. على الشرفة ممر من الشجر الحراجي يقود إلى مكتب الرجل العظيم الكئيب، ممر جنائزي يمكننا أن نظن فيه أن هذا الرجل توقع نهاية عهد الملكية الذي كان ممثلها الأكبر"[١].

كذلك، أجهل ما قرأ ميشليه قبلا من "*مذكرات من القبر*"[٢]، لكنني لن أتحدث عن صلة القرابة الواضحة هنا إلا لأشير بالتأكيد إلى أنه كان بإمكاني أيضا أن آخذ مثالا من شاتوبريان، وكذلك من رتز، وروسو، وسان – سيمون بالطبع، ومن هذا المؤرخ أو ذلك، أو من أي كاتب مذكرات قادر على التحريك المسرحي.

هذا السلم *دون درجات*، الذي نفترض أن ميشليه ذهب بنفسه ليختبر انحداره الخفيف، ربما يذكرك بـ *الباب الصغير* الذي كانوا يقرعونه بلطف (عند ميشليه دائما) في زنزانة شارلوت كوردي، والذي أخذ منها رولان بارت الشعار التأريخي لما أطلق عليه اسم "مؤثر الواقع"، وذلك من خلال وجود تفصيلة "لا أهمية لها" ظاهريا، علما بأن شعاره الروائي هو ميزان الحرارة الخاص بالسيدة أوبان في *قلب بسيط*"[٣]. أجهل أيضا نصيب الخيال في هذه التفاصيل السردية أو الوصفية كلها، الخيال الذي لا ينقص ميشليه بالتأكيد، وماهو نصيب المعلومة المأخوذة من المصادر. لكن المؤثر الناتج عن وجودها مؤكد: إذ لم يكن بارت بالتأكيد على خطأ عندما وصفها *بمؤثر الواقع*، بما أن المقصود دائما تفصيلة "لم تبتدع" وبالتالي "تبدو حقيقة"، ولكن بالمفارقة.

ينتج عن هذا المؤثر تخييل القصة التاريخية، الذي يتحرك فيها حتى يلتقي بالنظام التخييلي للرواية الصرف – على الرغم من أن المؤثر في القصة الروائية معاكس تناظريا. ومع ذلك، لا يتوجب علينا أن نبالغ في هذا التناظر: لأن اختيار التفصيلة في الحالتين، وإخراج "اللوحة"، يدل على شيء كـ "رأيته، وسمعته، وكنت هناك"، وهو مفرط وتخييلي معا، في القصة التاريخية كما في الرواية، وبالتبادل. صحيح أنه من المبرر تماما أن يقول كاتب السيرة الذاتية، وغالبا كاتب المذكرات: "كنت هناك"؛ فهو من حيث المبدأ لا يتوجب عليه أن ينقل سوى ما رأى أو سمع. لكن صفحات من هذا النوع، عند روسو أو شاتوبريان، تدل على أكثر من ذلك. ليكن، كما نقول غالبا في مثل هذه الحالات: "ما زلت هناك".

هذه الجملة "ما زلت هناك" (وبالتالي: ما زلت أنت هناك المجازية، والتخييلية تقريبا، التي تسمح من جديد بإلحاق مؤثرات هذا الوصف المؤثر المهووس بالانتقال المجازي، كما يمكن أن نطلق عليها اسم " مؤثرات الحضور". إنه حضور مزدوج: حضور الكاتب إلى قصته – لم يكن فلوبير عند السيدة أوبان، ولا ميشليه في عربة الملك، أو في قصر بوسويه، لكنهما تسللا إليهما تخييليا لكثرة "الأشياء التي شوهدت" – وهناك حضور الأشياء الموصوفة، والقصص المنقولة، المطبوعة هكذا بالرصانة الحيادية وكأنها بعيدة[٤]، كالتي كان أفلاطون يصفها في "القصة الصرف" (الكتابة

---

(١) "*تاريخ الثورة الفرنسية*", المرجع المذكور سابقا, ١٩٧٩, الجزء الأول, ص ٥٠٠ – ٥٠٩. كان ميشليه واعيا لهذه المؤثرات المشهدية، فسجلها لدى صانعي التاريخ الذين يعرفون على نحو ما التمهيد لعمله الخاص. وهكذا فإن اللوحة التي تعرض حياة روبسبيير في عائلة النجار دوبلاي تبدأ بالجملة التي تعيد إلى الرشد التالية: "إن لإخراج المشهد دورا كبيرا في الحياة الثورية" (*المرجع السابق*, الجزء الثاني, ص١٦٤). وله حتما الدور نفسه في أي حياة, عامة كانت أم "خاصة" يعيشها أحدهم تحت نيران هذا المنحدر الذي يبدأ بالنظرة غير المتحفظة للمعاصرين. ويؤكد "تناوله الإعلامي" اليوم يؤكد هذه السمة.

(٢) ربما لم يقرأ شيئا, بما أنها نشرت بدءا من أكتوبر ١٨٤٨ وحتى أكتوبر ١٨٤٩ (لكن العديد من الأوراق منها كانت معروفة سابقا), بينما النسخة الأولى من *تاريخ الثورة* يعود إلى ١٨٤٧.

(١) "*مؤثر الواقع*" (١٩٦٨) في الأعمال الكاملة, دار سوي للنشر, ١٩٩٤, الجزء الثاني, ص٤٧٩.

(١) ليو سبيتزر (Spitzer), "*دراسات في الأسلوب*", الترجمة الفرنسية, جاليمار، ١٩٧٠, (الدراسة التي تعنينا تعود إلى ١٩٣١), وهو يتحدث بخصوص راسين عن "تخفيف" وعن "مؤثر إخفاء", مما يدل على الأقل أن كاتبا مسرحيا استطاع أن يثبت رصانة

البيضاء) قبل استخدام هذه التسمية، التي يمكن أن نفسرها أيضا بالقصة من دون مشاهد أو حوار، أو صور، (على عتبة الصور الفنية)، لنصل إلى الحضور والتحريك المشهدي – هذه المرة باستخدام كلمة مشهد بالمعنى – المسرحي، (المحاكاة الأرسطية)، أو السينمائي: لو كان أرسطو في زمننا، لأحب السينما. لسنا بعيدين جدا، كما أعتقد، عن درع آخيل الذي حلم به هوميروس، ولا عن *سقوط إيكار* الذي حلم به جان لوبلو.

* * *

هذه القدرة على التدخل في عالم السرد، التي يستخدمها الكاتب على هواه، يمكن أيضا أن تمتد إلى هذا الساكن الآخر لعالم السرد، وأقصد هنا القارئ. لقد استخدم هذه التقنية في السابق ستيرن، ثم ديدرو؛ وهما، كما رأينا، لم يترددا في استدعاء القارئ عرضيا، إذ لم يكن ذلك بعد لجعله شخصية تخييلية كليا، ولا بطلا بالتأكيد، بل صورة "مشاركة" فقط، نوعا من مساعد للكاتب. أما بالنسبة إلى القارئ الذي وجدناه مقتولا غدرا على يد إحدى شخصيات الرواية التي كان يقرؤها، أذكر أنه لم يكن قارئا لقصة كورتزار (Cortazar)، بل هو نفسه شخصية تخييلية في هذه القصة، شخصية امتنع الكاتب عن استجوابها بالضمير المخاطب – كما يفعل وودي ألن عندما يتوجه إلى شخصيته الرمزية البرفسور كوجلماس.

إن إدخال القارئ المحتمل (إدخالا تخييليا حتما) من خارج عالم السرد إلى عالم السرد التخييلي هو حالة أخرى من الصور، أقصد، التخييل. يمكننا أن نجد مثالا على ذلك، دون شك من بين أمثلة أخرى، في النظام السردي التقليدي، كما في رواية بلزاك. وهو يقع في بداية روايته "جلد الحبب"، على الرغم من أنه أسلوب لا يحدث إلا في المقطع الثالث، بعد مستهل تقليدي جدا (" في حوالي نهاية شهر أيلول الماضي، دخل رجل إلى القصر الملكي...") ولا يمتد إلى أبعد من الصفحة الثالثة، مما يمنحه وظيفة افتتاحية شبه وصفية، شبه فلسفية، ليست بعيدة تماما عن الوظيفة التي يقوم بها بوضوح وصف (لوحة) المجتمع الباريسي في الصفحات الأولى لـ "الفتاة ذات العينين الذهبيتين". وطبقا لبعض الأساليب الدارجة، يجعلنا الضمير "أنتم" الذي يعبر عن التباس معروف، نتردد بين تطبيقه على المفرد (أنت، أيها القارئ الفردي) أو على الجمع (أنتم جميعا، قراء حقيقيون أو محتملون، أنتم أيها البشر بعامة)، وهو بالأحرى هنا معادل للضمير غير المعروف، الحيادي، كالمبني للمجهول، الموافق تماما مع هذه النزعة المعممة الوعظية لعالم المقمرة:

"**عندما تدخل إلى بيت قمار، يقتضي القانون أولا أن تجرد من قبعتك. هل هذا رمز إنجيلي وإلهي؟ أليس بالأحرى طريقة في إجراء عقد جهنمي معك، بفرض ضمان ما؟ هل هذا لكي يجبروك على الحفاظ على هيئة محترمة أمام الذين سيربحون مالك؟ هل هي الشرطة المتربصة في كل أماكن الفساد الاجتماعية التي تصر على معرفة اسم صانع قبعتك أو اسمك، إذا كنت دونته على القبعة؟ هل هذا أخيرا لأخذ قياس جمجمتك وإجراء إحصائية مفيدة في القدرة الدماغية للاعبين؟ حول هذه النقطة، تلتزم الإدارة بصمت مطبق. ولكن، اعلم جيدا، ما إن تقدم خطوة نحو طاولة القمار، حتى تفقد ملكيتك لقبعتك، كما تفقد ملكيتك لنفسك، أنت خاضع للقمار، أنت، وثروتك، وقبعتك، وعصاك، ومعطفك. عند خروجك، سيبرهن لك القمار، بسخرية شرسة متحركة، أنه يترك لك شيئا عندما يعيد لك متاعك. فإذا صادف أنك تملك قبعة جديدة، ستتعلم (على حسابك) أنه يجب أن تصنع لنفسك لباس مقامر**"(١).

* * *

كهذه. لكن هذه الملاحظة الأسلوبية بالذات يجب ألا تنسينا لجوءه المدروس للوصف المؤثر الأكثر تكثيفا: "تذكر يا سيفيز, تذكر تلك الليلة الأليمة...".

(١) *الكوميديا الإنسانية*, جاليمار, بلياد, ١٩٧٩, الجزء العاشر ص ٥٧ – ٥٨. المقطع التالي (الرابع) يعيدنا إلى الشخصية الأولى, لكن "أنتم" أو "أنت" المشاركة تعود من جديد بتواتر, إلى الخامس: "إذا كان الشغف يعزز فيه, فإن العدد الكبير للممثلين يمنعك (يمنعكم) من تأمل شيطان القمار وجها لوجه...".

بيد أن الحالة الأكثر شهرة[١] نجدها في" *التغيير*" لميشيل بوتور (Butor)، مستخدما الوسيلة نفسها الاقتصادية والفاعلة في تحديد البطل نفسه بالضمير المخاطب (بالفرنسية المفرد أو الجمع بصيغة التهذيب): "لقد وضعت قدمك اليسرى على حز النحاس...". ربما هي وسيلة أكثر اقتصادية منها فاعلية، لأنه ثمة شك يراودنا في ضرورة مطابقة هذا الضمير المخاطب كليا بشخصية القارئ، كما يدعونا النص الغائب – الأصل (على الأقل كفة الرابع في غلاف النسخة من سلسلة ١٠ / ١٨: " أما في هذه المقصورة من الدرجة الثالثة، ستكون أنت، أيها القارئ، الشخصية الأساسية ") يتبعها أغلب المعلقين.

وواقع الأمر، إن بطل رواية بوتور، بدلا من أن يبقى غير معرف كـ "أنتم" الآنية في رواية بلزاك "جلد الحبب"، يكشف نفسه بسرعة، وكما يجبره تطور الحدث، مطبوعا بمواصفات تميزه كأي شخصية رواية أخرى، أو حتى أكثر، فلا يستطيع جديا أن يقوم بدور أي إنسان خارج عالمه التخييلي، عندما لا يكون ذلك سوى هذه الإشارة الرادعة تماما التي هي اسمه كعلم، ليون ديلمون، وإن كان هذا اللقب قد انزلق إلى النص على نحو متحفظ إلى حد ما، متحفظ يجدر بالأحرى أن نصفه على سبيل المفارقة بجلي: إذ نقرأ في البداية الحروف الأولى من الاسم: ل. د.، ثم اسم العائلة ديلمون، ثم الاسم الأول ليون). أنا أرى، إن لم أكن مخطئا، أن الشخصية الكاملة أو الرسمية لا تكشف إلا بطريقة مبهمة عن قصد (لأنها فرضية)، مع الاسم الأول للراوي في" *البحث في الزمن المفقود* " : *يتخيل* البطل في ملف الوثائق لجاره في المقصورة، ورقة تحمل موضوع واجب منزلي: " تخيل أنك السيد ليون ديلمون، وأنك تكتب رسالة إلى عشيقتك سيسيل دارسيلا...".

الإشارة واضحة بقدر ما هي ملتوية، لأن السياق يجبر حتما على مطابقة هذا "السيد" المتخيل على نحو مزدوج: بالبطل نفسه[٢]. هذه الهوية الاسمية لايمكنها سوى استبعاد كل تطابق للقارئ، الحقيقي أو المحتمل، مع هذه الشخصية (يوجد هنا إذا، كما في أغلب الأحيان، تناقض – مقصود أو غير مقصود – بين التحديد الرادع للنص والدعوة المذكورة سابقا) يبدو لي أنه يناقض جذريا التفسير الذي يقترحه فيليب لوجون (Lejeune)[٣] الذي يرى في هذه "أنت" أو "أنتم" طريقة يستخدمها البطل ليخاطب نفسه، كما يفعل على سبيل المثال أبولينير في "*منطقة*" (في النهاية أنت تعب من هذا العالم القديم...)، أو أوغست في الفصل الرابع من "*سينا*" (عد إلى ذاتك، يا أوكتاف، وكف عن الشكوى...)، أو بغموض منحرف، عند بول فاليري (أيتها الأنا الغامضة، ومع ذلك فما زلت على قيد الحياة!). وكما يحصل لكل واحد منا في مناسبات عدة أن يخاطب نفسه على نحو عادي – مما يجعل من ضمير المخاطب "أنت" – ضمير المتكلم "أنا" مجازيا، ما تدعوه البلاغة بـ "استبدال الضمائر" (énallage de personne)، وتخييلا مقنعا يختلط فيه الراوي بالشخصية الأساسية كما في " *التغيير*". يفسر فيليب لوجون بالطريقة نفسها الضمير المخاطب في "*رجل ينام*" لجورج بيريك التي تبدو لي في ملائمة أكثر، في نظام هو بالتالي أقل تخييلا. ومع ذلك، من الطبيعي (بالفرنسية بالتأكيد) أن يخاطب المرء نفسه بالضمير المخاطب الجمع، وإن كان ذلك بصيغه التهذيب، وعلى الرغم من تعدد هذه المناسبات، لا أجد نفسي أبدا قائلا: "لقد أخطأتم من جديد". ولكنني قد لاأكون استخدمت بما فيه الكفاية الضمير "أنتم" الأرستقراطي. فإذا استخدم المرء صيغة الجمع مخاطبا أعضاء أسرته، فربما يستطيع أن يستخدمها مخاطبا نفسه.

---

(٢) سنجد مصادفات أخرى صنفتها مونيكا فلودرنيك وحللتها في "الضمير المخاطب في التخييل: أنت السردية المخاطب و/ أو البطل" في مجلة "*أسلوب*"، ص ٣ – ٢٨ – خريف ١٩٩٤ عدد بإدارة مونيكا فلودرنيك.

(١) " *التغيير*" سلسلة ١٠/ ١٨، ص ١٢ – ٦٤ – ٢١٠ – ٢١٨.

(٢) *الميثاق الأوتوبيوغرافي*"، دار سوي، ١٩٧٥، ص ١٧. انظر أيضا ف. لوجون في "هل يمكن أن أخاطب نفسي بالمفرد؟" في "*من أجل السيرة الذاتية*" ١٩٩٨، ص ٢٠٨ – ٢١٠.

من الواضح أنه، على الرغم من الاستخدام الملح لضمير المخاطب، وما يمكننا أن نشكل من فرضيات، كما في أية رواية أخرى، حول الجزء المتعلق بالسيرة الذاتية للإلهام فيها، فإن ليون ديلمون ليس سوى شخصية من القصة (المغايرة لعالم السرد) المقنعة بزخرفة قواعدية.

إن الانتقال المجازي للقارئ (لنقل تقليدا للنموذج الكلاسيكي للانتقال المجازي للكاتب)، يستهلك بذاته في عالم السرد، بسبب المبالغة في استثماره، وتوسيعه، وتهويله.

* * *

يستخدم إيتالو كالفينو (Calvino)، في "*لو أن مسافرا في ليلة شتوية*"، على نحو أوضح قارئه ("القارئ بعامة")، وقارئته ("القارئة") الافتراضيين، لأن الضميرين "أنت" و"أنتم" يحددان اسميا القارئين المشتركين للرواية ذاتها التي تحمل هذا العنوان. يجدر بنا القول إن هذه "الرواية" تقوم بالأحرى على سلسلة من عشر قصص مقتضبة (قد نقول أيضا في موضع آخر، عشر قصص قصيرة) مقدمة وكأنها بدايات روايات بضمير المتكلم المفرد، في محاولات فاشلة بأشكال متعددة، في كل مرة باسم كاتب مختلف، دون علاقة بينهما على مستوى عالم السرد. ("*دون الخشية من الدوار والريح* ليست *متجهة على شاطئ الساحل المنحدر*، الذي بدوره، ليس *ببعيد عن مالبورك* الذي هو شيئا آخر غير "*لو أن مسافرا في ليلة شتوية*..." كما يلاحظ أحد القراء – الشخصيات)[(١)] ربما ماعدا العلاقة القائمة بين النماذج المتعددة المتتابعة كما في مشكال (وهذا التشابه موضح في أحد الفصول). كذلك دون وجود أية علاقة أسلوبية: فكل واحدة من هذه القصص ذات نبرة خاصة، لا تخلو من بعض لمسات التقليد. ف "*حول حفرة فارغة* " تذكر على الأقل ببعض حكايات بامبيروس لبورغيس (Borges)، إضافة إلى أنها تستخدم مرتين أو ثلاث مرات[(٢)] صيغة العصر الوسيط "تقول الحكاية إن..." وهي صيغة انتقال مجازي على طريقتها، وتعزو للراوي وظيفة وسيط بين القصة الموجودة مسبقا وقارئها، كما يدعي سرفانتس أنه مترجم سيدهامت بن أنجلي، أي ليس الأب، بل فقط حمو دون كيشوت. مع فارق التواء أو التواءين، إذ يشغل تدخل القارئ ورفيقته سلسلة الفصول المقحمة، فنجدهما فيها باستمرار منهمكين في عملية قراءة القصص المذكورة وتفسيرها، وفي مسألة "تشويشها" السردي. ستقودهما هذه العملية، كما هو متوقع إلى حد ما، إلى علاقة حب، وفي النهاية إلى زواج، مما يشكل عالم السرد الوحيد المستمر في الرواية. إن القارئ التخييلي مجهول (أما رفيقته فتدعى لودميلا فيبيتينو)، والراوي في الفصل السابع – لنقل على سبيل التبسيط كالفينو نفسه – يبرر هذا الخيار السلبي بمبرر نعرفه جيدا، (عندما يخاطب، للمرة الأولى قارئته):

"حتى الآن، اهتم هذا الكتاب بأن يترك للقارئ الذي يقوم بعملية القراءة الفرصة في التماهي مع شخصية القارئ المقروء؛ ولهذا السبب، لم يعط لهذا الأخير اسم قد يجعل منه آليا شخصا ثالثا، أو شخصية (بينما أنت كشخص ثالث، كان من الضروري أن نمنحك اسما، فكان لودميلا)، وهكذا بقي في الفئة المجردة للضمائر، مستعدا لاستقبال أية صفة وأي حدث".

بعد ذلك، يعدل المبرر في العبارات التالية:

"لا تظن أيها القارئ أنك لست على مرأى من الكتاب. لأن "أنت" التي انتقلت إلى القارئة، يمكن بين جملة وأخرى أن تعود لتتوجه نحوك. ستبقى دائما واحدا من "أنت" الممكنة. من يجرؤ على إدانة فقدان "أنت"، الكارثة التي لا تقل فظاعة عن فقدان

(١) الترجمة الفرنسية لدانييلا سالنياف وفرانسوا فال، دار سوي، ١٩٨١، ص ١٠٠.

(٢) *المرجع السابق* , ص ٢٤٠ – ٢٤١.

"الأنا"؟ فلكي يصبح خطاب ما بالضمير المخاطب رواية، يجب وجود ضميرين لـ "أنت" متميزين ومتلازمين، لا ينفصلان عن حشد من هو، وهي، وهم".

كما نقرأ:

"أنتما في السرير معا أيها القارئ وأيتها القارئة. حان الوقت الآن لأن أخاطبكما بضمير الجمع المخاطب، وهي عملية ذات مغزى هام، لأنها تعادل عدكما موضوعا واحدا. أنا أتحدث إليكما معا، وهذا تشابك غير مريح يتوجب فكه تحت غطاء السرير المدعوك. ربما ترحلان بعد ذلك، كل من جهته، وسيكون على القصة من جديد أن تبذل جهدا في التحكم بمقبض السرعة بالتناوب، لتنتقل من "أنت" المؤنثة إلى "أنت" المذكر...[1].

سيبقى القارئ المتخيل ("المقروء") إذا مجهولا، ومن ثم افتراضيا "مفتوحا" لجهد القارئ المحتمل أو الحقيقي ("الذي يقرأ") لكي يتماهى مع شخصيته، وهو تماه يكمل الجملة الأخيرة: قبل أن يطفئ مصباح سريره، يعلن القارئ لقارئته الزوجة: "أنا الآن على وشك إنهاء رواية "*لو أن مسافرا في ليلة شتوية* " لإيتالو كالفينو. مثلكم تماما ومثلي، قراء حقيقيين. ومع ذلك، على الرغم من هذه الخاتمة، أشك في أن قراء وقارئات هذه "الرواية " سيتمكنون جميعا من الوصول بهذه السهولة إلى تلك الخاتمة اللطيفة، ويقومون بالتماهي الذي يتصنع كالفينو أنه يدعوهم إليه، بجدية أكثر من تلك التي يطالب بها ميشيل بوتور القارئ البطل في " *التغير* ".

* * *

هذه المسألة الحساسة المتعلقة بتماهي القارئ الذي يقوم بقراءة الرواية (القارئ – القارئ) مع القارئ المقروء، لا تطرح حتما في حالات القصة التخييلية التي تستخدم ضمير المخاطب، مجسدة بعض وضعيات الحياة العادية (تقريبا)، كما في النظام الشفهي، أي المقابلات الإذاعية الدعائية مع الكتاب (مثال: ألبير دوشمول، لقد نشرت في دار "شا كي بش" روايتك الأولى، وفيها بالتأكيد جزء من سيرتك الذاتية)، و" المقابلات اللوحات "، المتلفزة لشخصيات معروفة ينفذها مقدمو برامج مثل جيمس ليبتون أوتييري أرديسون (عندما يسأل الضيف مذهولا بلطف: ولكن، كيف عرفت هذا كله؟)؛ إنها " المقابلة التي يكتشف فيها المدعو أشياء عن نفسه "، كما تقول الدعاية لبرنامج آخر، وفي إعادة تمثيل الجريمة التي يقوم بها أمام المشبوه المعني، شرطي، أو قاضي التحقيق أو النائب العام في الجلسة: (" لقد تسللت إلى منزل الضحية في الساعة السابعة والنصف... ")، وخطابات القبول في الأكاديمية ("أنت أيها السيد... ")، وفي خطابات أخرى " إلى ذكرى "، أو خطابات التأبين. وذلك عندما تستخدم الضمير المخاطب (أدخل هنا، جان مولان...)، مما يعود بالأحرى إلى مناجاة في *حالة الغائب* أكثر من انتقال مجازي: المرحوم الذي يخاطبه لم يعد حقا في حالة تسمح له بالتماهي (أو عدم التماهي) مع البطل الذي نروي أنه كان، كما يقول بقوة ابن أخ رامو: " الميت لا يسمع قرع الأجراس".

حتى إن أنكر، إذا استطاع ذلك، وصحح في القصة التي تروى له عن حياته، أو عن تصرفاته في هذا الظرف أو ذاك، فإن من تجري معه المقابلة، أو المتهم، أو الضيف الأكاديمي لا يمكنه أن يثير أي شك حول الشخصية الذي يشير إليها ضمير المخاطب، الذي هو متلقي القصة، والبطل في آن معا (أي هو نفسه ولا أحد غيره).

---

(١) *المرجع السابق*, ص ١٥٢ – ١٥٨ – ١٦٥.

إذا، لا تكمن الصعوبة لدى كتاب التخييل كميشيل بوتور وكالفينو في استخدام الضمير المخاطب "أنت" أو "أنتم"، بل في الطابع المحدد تخييليا للقصة المروية ولبطلتها، الذي لا يمكن لأي قارئ حقيقي، محدد هو أيضا وإن كان على نحو آخر، أن يتماهى فعليا معه. لايمكنه ذلك في نهاية المطاف، ولا حتى مع قارئ رواية أخرى: أليست رواية "*لير بارما*" مكتوبة بالضمير المخاطب، ومع ذلك لن أصبح فابريس ديل دونجو. هنا، كما هناك، يبقى الانتقال المجازي تصنعا، لعبة أدوار، حول الصيغة المعروفة في اللعب: "أنت، ستقومين بدور البائعة...". نحن نصدق دون أن نؤمن بالفعل، كإيمان الإغريقيين قديما بأساطيرهم، والكاثوليك بالحمل دون دنس، والمدافعين عن عبقرية نابليون بونابرت، أو عن حكمة البحار العظيم. وربما بأقل من ذلك، بالتأكيد.

* * *

مهما كان الاتساع أو الاستمرارية النصية لمهارات كهذه، فإنها تبقى بالتأكيد استثنائية. لكننا لن نستطيع أن نطلق الصفة ذاتها على لعبة الضمائر الأخرى، تلك التي تتحكم في النظام الفعلي كما في النظام التخييلي، (علما بأن التخييلي يستخدم الفعلي بواسطة " المحاكاة الشكلية "[١]) بالخطاب الذي يوصف بأنه خاص بالسيرة الذاتية، وهي صفة لها أهميتها. إن ضمير المتكلم المفرد لكاتب السيرة الذاتية (روسو) أو لكاتب المذكرات (شاتوبريان)، للراوي في رواية ما (مكتوبة بضمير المتكلم المفرد) (أدولف في رواية أدولف، أو مورسو في الغريب)، وكل ضمائر المتكلم المفرد المبهمة التي تستخدم في هذا الحاجز الذي لم نعد نجرؤ على وصفه بالتخييل – الذاتي، بسبب المزايدة الإعلامية – التجارية الحالية، ضمائر تنتمي كلها إلى الفئة التي يطلق عليها اللغويون اسم shifters (أو أدوات وصل)، وهي بامتياز أدوات للانتقال من سجل إلى سجل آخر، أي من سجل الإبلاغية إلى سجل البلاغ أو القول، وبالعكس.

إن هذا الاستخدام المشترك للضمير نفسه الذي تقوم به الحجتان الاثنتان لضمير المتكلم – الراوي، وضمير المتكلم – الشخصية[٢] يبرر حتما بالتطابق في السيرة. لنفترض أن جان جاك الذي يولد في جنيف عام ١٧١٢، يصبح بالتدريج، دون أن يغير شخصيته المدنية ولا فئته الوراثية، هو روسو نفسه الذي يكتب بين عامي ١٧٦٤ و ١٧٧٠. لكن جان–جاك روسو لم يكن آخر من أدرك، وهول في "*روسو قاضي جان جاك*"، الحواريات التي كتبت بين ١٧٧٢ و ١٧٧٦، ثنائية الحالتين[٣] التي تخفيها شخصيته الرقمية – بالمعنى المنطقي – و*الاسمية* من جديد. بما أن الاسم، كما يقول كريبك (Kripke)[٤] "مؤشر صلب"، لا يبالي بالتحولات المادية، أو المعنوية، أو الوظيفية لحامله. إن التقليص التدريجي للمسافة الزمنية بين البطل الشاب نسبيا والمخاطب الأصغر سنا بالضرورة، في *أي* قصة سردية ذاتية، لا يقلص في شيء الفرق الموجود بين هاتين الوظيفتين: *العيش* (وإن كان ذلك يعني فقط النوم باكرا)، وسرد *حياته*، كأن يكتب على سبيل المثال:

---

(١) انظر مايكل جلوفنسكي (Glowinski), "حول رواية ضمير المتكلم" في كتاب جماعي بعنوان "الجمالية والشعرية", دار سوي ١٩٩٢.

(٢) الألماني يقول بخشونة أكثر: ("الأنا الراوي") (erzählends Ich) و("الأنا المروي") (erzählets Ich).

(٢) أعلم جيدا أن الثنائية التي توكلها هاتان التسميتان لنظرة كاتب "*الحوارات*" ليست تماما التي أقصدها هنا, لكنه ربما يسامحني على هذا الانحراف, الذي لست دون شك أول من يقوم به.

(٣) "*منطق أسماء العلم*", الترجمة الفرنسية, دار مينوي ١٩٨٢.

إن كل من يكتب يومياته يشعر بهذا الفرق، فهو يعلم أن حياته " العملية " تنقطع في اللحظة التي تبدأ فيها جلسة التقرير اليومية و/ أو مراجعة الذات. الصيغة الوحيدة التي يمكن فيها أن تتداخل الحجتان تماما هي صيغة "المونولوج الداخلي" (المناجاة) *الحاصلة*، كنموذج *"أشجار الغار مقطوعة"* حيث تتعرف الشخصية، وتصف فعلها في آن معا. لكننا نعلم أن هذا النموذج من الخطاب، تخييلي للغاية، ولا يوافق أي تصرف واقعي، ولا حتى ممكن الحدوث – ربما ما عدا هذا المونولوج الداخلي المقلص، لأنه مجرد من كل فعل جسدي، وحتى من أي محتوى فكري، إذ يقال: *أنا أفكر، على طريقة ديكارت*. استثناء أو لا، لا أجازف في البت بذلك، لكنه يبدو لي، مع ذلك أن " أنا أفكر" تعني " أقول إنني أفكر " أكثر من " أنا أفكر " بالفعل، والذي يقول ربما ليس هو بالتحديد من يفكر.

* * *

هذا الفارق المؤكد بين الحالتين يقود إلى التمييز بين عالم وآخر ويبرره. إنه الفرق بين العالم الذي يتوضع فيه ضمير الأنا – الشخصية وذلك الذي يتوضع فيه ضمير الأنا – الراوي، أو في حالة القصص السردية الذاتية من الدرجة الثانية، في النظام التخييلي، كقصة أوليس في بلاد فايسيان، بين العالم الذي يتوضع فيه ضمير الأنا – الشخصية المحكية (أوليس لدى بوليفيم) والعالم الذي تتوضع فيه الأنا – الراوي (وهو شخصية قبلا) الذي يحكي قصة (أوليس لدى ألكينوس)... إلخ.

وحقيقة الأمر أن العالم الذي تستدعيه القصة، وإن كان متقاربا بالزمن و/ أو بالمكان، لا وجود له بالنسبة إلى مستمعيه أو قارئيه إلا على المستوى اللغوي، كموضوع لقصة، ووضعه بالذات واقعيا كان أو تخييلا، يتعلق كليا بدرجة مصداقية هذه القصة.

فإذا كان أوليس يقول الصدق فإن قصته واقعية، وإذا كان يحكي خرافة، فإن قصته تخييلية، لكن قوم الفايسيان الذين يسمعونه، إذا تركنا اللباقة جانبا، ليس لديهم مطلقا الوسيلة للبت بإحدى هاتين الفرضيتين. من الواضح أنه في الحالة الثانية، نجد السرد التخييلي المجسد في هذه القصة – قصة الأسفار التخييلية لأوليس راوي الخرافات – غير متجانس من حيث الكون مع القصة التي يتوضع فيها فعل السرد: القصر الحقيقي لألكينوس. ففي الحالة الأولى، يمحى حتما هذا التمييز الجذري بين الواقع والتخييل، ولا يمحى الطابع اللغوي جذريا أيضا لعالم السرد هذا الذي لا يبلغه المستمعون إلا بواسطة آذانهم، وثقتهم المبررة تقريبا بمصداقية ضيفهم.

فإذا تمسكنا بهذا المعيار البسيط والواضح، لا تدخل قصة أوليس مطلقا إلى قصر الكينوس شخصيات " حقيقية " أو تخييلية، مثل سيرسيه، بوليفيم، أو التعيس إلبينور، بل تستحضرها لفظيا، مما لا يمنحها أية واقعية بالمقارنة مع واقعية المستمعين، أو واقعية أوليس الراوي الذي أمامهم والذي بوسعهم أن يلمسوه باليد.

هكذا، وعلى الرغم من المظاهر، فإن حالة القصة ذاتية السيرة من الدرجة الأولى (ذات الراوي " الحقيقي " من خارج عالم السرد) هي من الطبيعة ذاتها: إذ كان بوسع القراء المعاصرين لـ*اعترافات* روسو مقابلة كاتب النص، لكنهم لم يملكوا وسيلة للوصول إلى موضوعها (وهو حياة جان – جاك المحكية بواسطة روسو) سوى هذا النص ذاته، حقيقيا كان أو غير حقيقي. بالطبع، لم يعد هذا الفرق بذلك الوضوح، بالنسبة إلينا، لأن وصولنا إلى كاتب *الاعترافات* غير مباشر (في الكتاب) تماما كوصولنا إلى "بطله"، لكن هاتين الوساطتين الاثنتين ليستا من الطبيعة ذاتها، ولا من الدرجة ذاتها: فشخص روسو كاتب *الاعترافات* هو بالنسبة إلينا موضوع قصة ما (تاريخية)، وشخص جان – جاك هو موضوع قصة أخرى (ذاتية السيرة)، قصة *الاعترافات*، التي أصبحت موضوعا تاريخيا. فروسو شخصية تاريخية، وجان – جاك هو بطل قصة أنتجتها هذه الشخصية التاريخية.

على الرغم من أننا نقبل أن نتصور هذين العالمين متقاربين، إلا أن عالم السرد الأخير هذا *محتوى* في الأول، كعالم السرد في مغامرات أوليس المحتوى في عالم سرد قصة "في بلاد الفايسيان". وبتعبير آخر، إن حياة روسو، كاتب *الاعترافات*، عاشها روسو؛ وحياة جان – جاك، بطل *الاعترافات*، *قصها* روسو، بالنسبة إلى القصة الأولى التي تمثل لنا التاريخ بوجه عام (ومنه قصته الخاصة)، هذه القصة هي حتما ثانية. أما بخصوص عالم السرد التأريخي فإن *الاعترافات* تشكل إذا بالفعل، بالنسبة إلينا شكلا من أشكال الـ ميتا – سرد. أما ما تشكل بالنسبة إلى روسو ذاته فذلك أمر لا يعنينا في شيء.

يمكننا أن نلاحظ سريعا أن قيمة هذا الضمير، على العكس من ضمير المخاطب، لا تتأثر في شيء باختلاف النظام بين القصة الواقعية والقصة التخييلية: فسواء أكانت "أنت" أو "أنتم" فإن المتلقي المخاطب الفعلي هو دائما معرف فرديا أو جماعيا كمنتم إلى الواقع: إنه الشخص الذي أخاطبه، المتلقي لرسالتي، مستمعي الفعلي، جمهوري المحتمل الذي سيجد نفسه فعليا معنيا بهذه المخاطبة. لكن متلقي الرواية عند بوتور أو كالفينو المقحم في عالم سرد تخييلي هو بكل بساطة نفسه شخصية تخييلية، شخصية، كما شاهدنا، لا يمكن للمتلقي أن يتماهى معها جديا. وعلى العكس فإن " أنا " التخاطب في السيرة الذاتية، سواء أكانت واقعية (روسو) أو تخييلية (مورسو)، أو شبه تخييلية (جيونو في *نوح*) أو غير محددة (لازاريو، ماريا نا الكوفورادو، أو سوزان في " *الراهبة* "، بما أننا نجهل أو نخطئ في فهم وصفهم)، فهي "أنا" دائما محددة الشخصية – ورقميا مطابقة – لـ "أنا" القول الخاص بها: إذ إن الكشف اللاحق للطابع التخييلي للشخصيات الثلاث الأخيرة يمكن أن يدخل وظيفة جديدة (خاصة بالكاتب، هذه الأخيرة) التي كانت مجهولة حتى الآن – تلك الخاصة بلازاريو. وكالعديد من الحالات الأخرى – التي بقيت مجهولة أيضا – لكنها لا تغير في شيء علاقة التطابق الرقمي بين حجتي "أنا" الراوي و"أنا" المركزي، اللتين تبقيان في كل أحوال المسألة، مرتبطين رقميا، ولا نقص فيهما وظيفيا.

* * *

على أية حال يمكن للسيرة الذاتية الأكثر جدية أن تستغل هذا الالتباس الطريف، هنا وهناك؛ انظروا ما يقول شاتوبريان في ذلك: " من يقرأ هذا القسم من *مذكراتي* لا يلاحظ أنني قطعتها مرتين: المرة الأولى لأقدم حفلة عشاء لدوق ورك، شقيق ملك أنكلترة، ومرة أخرى لتقديم حفلة بمناسبة عيد ميلاد عودة ملك فرنسا إلى باريس في ٨ تموز / يوليو. لقد كلفتني هذه الحفلة أربعين ألف فرنك[١]".

كتب هذا القسم من المذكرات الذي يقص سيرة المنفى البعيد إلى لندن بين عامي ١٧٩٣ – ١٨٠٠، شاتوبريان "نفسه" عام ١٨٢٢، وقد أصبح سفيرا لدى لويس الثامن عشر. يستخدم الكاتب إذا هذه "الشخصية" الثلاثية للمنفي البائس الذي كان، والدبلوماسي المترف الذي أصبح، وكاتب المذكرات المجامل الذي يتسلى بمقارنة الكاتبين المنبثقين عنه. وهذا في واقع الأمر لن يمنح للقارئ غير المطلع أية فرصة لمعرفة طبيعة المقاطعات التي تفرضها "الأنا" الثانية على "الأنا" الثالثة في معرض حديثها عن الأولى، لكن الكاتب يصر كما هو واضح على أن يعرفه فيها.

* * *

إن الالتباس في الضمير " أنا " – أو في اسم العلم النكرة، إذا صح التعبير، الخاص بالراوي أو بطل السيرة الذاتية – يشكل إذا بوضوح كاف ما يمكن أن ندعوه بـ "عامل الانتقال المجازي".

---

(١) مذكرات من القبر, دار نشر. ج.ك. برشيه, جارنييه, ١٩٨٩, الجزء الأول, ص ٥٦١.

أما المفهوم اللغوي لكلمة "أداة وصل" فهو المعادل له على مستوى اللغة المشتركة، وذلك لأن الفرق في الدرجة المتعلقة بعالم السرد الذي يشغلنا ليس حتما خاصا بالسيرة الذاتية، الشفوية أو المكتوبة، الواقعية أوالتخييلية: لأن أقل إشارة إلى الذات بواسطة الذات، في الزمن الحاضر، كما في الحالات العادية، ولتبسيط الحالة ما أمكن، كالتعبير الصادق: "أحبك"، يستخدم هذه الثنائية في الوظيفتين التي تحجبها، أو بالأحرى تنفيها الوحدة الاسمية. إن الحب شيء وقوله، حتى بصدق، شيء آخر، وإن كان الضمير " أنا " المستتر في هذه الصيغة المعلنة " أطلب يدك"، يحث تضليلا على فهم العكس.

استنادا إلى ذلك، يمكننا إذا أن نعد انتقالا مجازيا كل قول عن الذات، وانطلاقا منه كل خطاب، وتضمينا كل قصة، أولى أو ثانية، واقعية أو تخييلية، تحتوي أو تشرح هذا النموذج من القول. وهذا الشكل من التحول المجازي هو دون شك بوضوح أقل عجائبية من الأشكال الأخرى، لكنه مستتر في قلب كل ما نعتقد أننا سنقول أو نفكر عن أنفسنا، إذا كان صحيحا (*بما أنه* صحيح) أن "*الأنا*" دائما هي أيضا: *الآخر*.

قد يكون من الحكمة بمكان، وحتى من التواضع، على سبيل المفارقة، أن يتحدث المرء دائما عن نفسه باستخدام الضمير الغائب، كشارل دوجول أو ألان دولون، أو يوليوس قيصر في "*حرب الغال*"، أو هنري أدامز في "*تعاليم هنري أدامز*". قد تكون تلك وسيلة، من بين وسائل أخرى، لتجنب الاعتماد على شخصية الذات، من دون روية.

لا أدري تماما إذا كان بوسعنا أن نلحق بهذا الحذر طريقة جرترود ستين (Stein): فتحت العنوان المتناقض "*السيرة الذاتية لأليس توكلاس*" (وهو عنوان يحتوي على مفارقة لأن التناقض يبدأ من الغلاف في اسم الكاتب)، تعطي الكاتبة فكرة كسر الإيهام المسرحي تقييدا إضافيا بتصنع سرد سيرة حياتها بلسان سكرتيرتها – نجيتها، المنشغلة باستمرار بقططها، وكلابها، والمطبخ، والحديقة والمخطوطات، "والعديد من اهتمامات الحياة اليومية"[(١)]. يفترض أنها تركت قلمها – فقط قلمها – لتسجل شهادة على صديقتها الشهيرة. على أية حال، وكما يقول الراوي عند نابوكوف (Nabokov)، الأخ غير الشقيق للبطل، في "*الحياة الحقيقية لسيباستيان كنايت*"[(٢)]: " أن يكون المرء سكرتيرا لكاتب ما شيء، وأن يكتب ترجمة لهذا الكاتب شيء آخر" (قد نعارض بوسويل، لكنه كما أعتقد لم يكن تماما سكرتيرا لساموبل جونسون). لقد انتشر جنس السيرة الذاتية المستترة كثيرا منذ ذلك الحين، ولكن دون التبديل الذي نجده عند ستاين. ففي "*مذكرات أدريان*"، إنه الامبرطور شخصيا – وليس صديقه المفضل أنطونيوس على سبيل المثال – الذي يفترض أنه يروي قصة حياته بقلم مارغريت يورسنار.

هنا، يجدر القول إن الأنا عند أليس توكلاس عبر جرترود ستاين لاتشير إلى آخر غير هذا الشاهد – المشاهدة المجاملة، وبدافع مبرر – على كاتب يقوم بذلك متخفيا وراء الآخر، *شبح الكاتب* نفسه. إن إلقاء نظرة على توزيع الحقوق يمكن أن يساعد في حل هذا التشابك في *العلاقة مع الكاتب*، أو في البحث عن الأمومة.

* * *

أعتقد أن أقصى ما يمكن أن تصل إليه هذه الألعاب حول الشخصية ربما نجده في "*نار شاحبة*"، هذه الرواية المقدمة في شكل ملاحظات شارحة لقصيدة شعرية، ينقسم فيها البطل إلى شخصين: الراوي من داخل عالم السرد شارل كينبوت، وهو أستاذ بسيط شاهد على نفسه وعلى زميله، الجار والصديق الشاعر جون شاد (كاتب القصيدة التي تحمل

---

(١) مقدمة المترجم برنار فاي, جاليمار, ١٩٣٤, ص ٨ .

(١) الترجمة الفرنسية لإيفون دافيه, جاليمار, ١٩٦٢، ص ٢١.

اسمه)، والملك (المخلوع والمنفي في وقتٍ مبكر)، ملك زيمبلا شارل الثاني، الذي يتحدث كينبوت عن حكمه، وغرامياته، وهروبه حتماً بالضمير الغائب، خارج نطاق عالم السرد، دون شك حتى اللحظة التي تلتقي فيها الحجتان وتندمجان من أجل خدمة الهدف وهو قتل الملك بيد جرادوس الذي لا يصيب بالفعل، بسبب الرعونة أو الشذوذ سوى الشاعر البريء. أرجو من قارئ هذه الأسطر الذي لم يقرأ الرواية أولا، أن لا يتخلى عن أي شك. فعبارتي *"دون شك"* لا تعني "دون أي شك". إن لعبة الإشارات التي تنتشر في هذه القصة المفككة غامضة بدرجة كافية لا تترك مجالا لفرضية كهذه: " ثمة مجنون يحاول أن يقتل ملكا متخيلا، ومجنون آخر يتخيل نفسه في خط النار ويهلك في الصدمة بين تخييلين.(١)" من المستحسن ألا نعد هذا البرهان السردي الذي عارضه جون شاد بفطنة، علاقة *أكيدة*: "كيف يمكنكم أن تعلموا ما إذا كانت هذه الأشياء الحميمة حول ملككم الرهيب صحيحة"(٢) ؟

إن هذه الأشياء الحميمة كلها لا يمكن لـ كينبوت أن "يعرفها" إلا بثلاث طرائق، يختار القارئ بينها؛ إما لأن البطل هو الملك شخصيا (وهذا كما يبدو ما يعتقده الشاعر العجوز)، أو لأنه *يظن* نفسه الملك، وبالتالي يعتقد أنه يعرفها (وهذا يكفي تماما "لنقلها" بتبئير داخلي)، وإما أخيرا – وهذا مماثل دون شك للحالة السابقة – لأنه يختلقها كليا، فلا أحد يملك المعلومات أفضل من متصنع، ولا شيء أكثر فطنة من الهذيان.

* * *

مما لا شك فيه أنه يمكننا، بالطريق السوي، أن نلحق بالانتقال المجازي هذا النموذج من القصص المتناقضة أو السفسطائية، إذا لم نقل العجائبية، حيث نجد هوية الشخصية قد أنكرت *في آخر لحظة* بواسطة تغيير في الدور السردي. ومن بين الأمثلة الكثيرة، مثال "شكل السيف"، إحدى حكايات بورغيس المجموعة في *"تخييلات"*(٣). وفيها يلتقي الراوي في أحد النزل بإنجليزي يقص عليه كيف جرح وبقيت الندبة على وجهه: كان ذلك في معركة ظافرة ضد واش وضيع يدعى فانسان مون. عندما يصل الإنجليزي إلى نهاية قصته يعلن أنه عكس الأدوار؛ فهو ليس الرجل الذي ادعى، بل الآخر، الواشي نفسه: "رويت لك القصة بهذه الطريقة لكي تسمعني إلى النهاية. لقد وشيت بالرجل الذي قدم لي الحماية: أنا فانسان مون. يمكنك الآن أن تحتقرني".

وكذلك، ولكن ببساطة أكثر، حالة قصة *"التوأمين"* التي لا تفنى لمارك توين – إذا ما دفعنا بالسفسطة إلى حد تجعل البطل – الراوي يقول: "كنا توأمين متماثلين كليا. أحدنا مات طفلا. الكل كان يعتقد أنه أخي. حتى الآن كنت وحدي من يعلم أنه أنا. الآن أطلعكم على هذا السر الرهيب. أشفقوا علي. " أو أيضا، حالة *" الهندي الليلي"* لأنطونيو تابوشي (Tabucchi)(٤) الذي ينتقل فيها الراوي المطابق لشخصية عالم السرد شيئا فشيئا، ودون تحذير، من دور البطل الذي يبحث عن أخيه اكزافييه إلى الآخر: اكزافييه المذكور شخصيا – وهو تماه بين التابع والمتبوع كنا نجده في السابق على الأقل في شكل استعارة، في نهاية (سيباستيان كنايت). أو أخيرا (لكنني لا شك نسيت عددا كبيرا من الأمثلة) في قصة كورتازار (*" الليل مقابل السماء"*)(٥)، التي يحلم بطلها الراقد في المستشفى إثر حادث دراجة نارية، يحلم بأنه

---

(١) فلا ديمير نابوكوف, *(نار شاحبة)*, الترجمة الفرنسية، لريمون جيرار وموريس – إدغار كواندرو, جاليمار, ١٩٦٥, ص ٢٦١.

(٢) المرجع ذاته, ص ١٨٧.

(٣) الأعمال الكاملة،دار ج.– ب برنيس، جاليمار – بلياد،١٩٩٣، الجزء الأول، ص٥١٧–٥٢٢.

(١) الترجمة الفرنسية لـ ليز شابوي, دار بورجوا, ١٩٨٧.

(٢) في (*الأسلحة السرية*)، الترجمة الفرنسية, لور جويل, جاليمار, ١٩٦٣.

محارب، ملاحق من قبل أعداء أزتيكيين[١]، إذ يستيقظ مرات عدة في غرفته بالمشفى، ثم يغوص في كل مرة في هلوسته، حتى آخر صفحة يفهم فيها القارئ أن العلاقة بين الوهم والحقيقة كانت عكسية: فالبطل هو فعلا محارب سيقتله ملاحقوه، وحادث الدراجة الآلية، والليلة التي يقضيها في المستشفى إثر ذلك ليست سوى هاجسه الأخير، كابوسه المتفائل، المغلوط تاريخيا.

نحن نعرف الخرافة الصينية، الممثلة في انتقال مجازي متبادل أو دائري: الإمبراطور تشاونج – تسو الذي يحلم كل ليلة بأنه فراشة ربما يكون فراشة تحلم كل يوم بأنها إمبراطور، لا فرق، "في نهاية الأمر". كما هي الحال بالنسبة إلى دوق أوج الذي يحلم بأنه سيدرولان، وسيدرولان الذي يحلم بأنه دوق أوج[٢]، ولا يفوتنا أن نذكر هنا الرسم الشهير المتسلسل الذي يظهر فيه "إيشير" يدا تخط يدا أخرى، تخط هي أيضا اليد الأولى، وهكذا، تبادليا إلى ما لا نهاية.

* * *

إن علاقة الحلم بـ "الواقع" – (وهي كلمة لا يتوجب استخدامها كما يقول نا بوكوف إلا بين قوسين) – تسمح بالعديد من المناورات المجازية، لسبب بسيط هو أن فعل الحلم، مبدئيا، محتوى في حياة الحالم، دون أن يكون التبادل ممكنا؛ وأن قصة أحد أحلامه يمكن على نحو طبيعي جدا أن تندمج في قصة حياته. وبدقة أكثر، لن يكون بوسع هذا الاندماج أن يحدث أي تغيير على المستوى السردي، لأن سير الأحداث أو الرؤى الحلمية تسجل، دون تغيير في الحالة السردية، في المدة المعيشة من قبل الشخصية المعنية التي ترويها هي بنفسها، أو ينقلها راو خارجي. فإذا حلمت بين الثالثة والرابعة صباحا، بينما لم يحدث شيء آخر أثناء هذا الوقت في حياتي الواعية، فإنه يتوجب علي أن أتمكن من إسكان القصة في هذه الساعة من الحلم، بالشكل المناسب ودون أي إجراء آخر، في القصة الكاملة لحياتي: " بين الساعة الثانية والثالثة صباحا، أصغيت لموسيقا فاجنر، وبين الثالثة والرابعة حلمت بأنني أجتاح بولونيا[٣]، وفي الساعة الرابعة استيقظت، حضرت قهوة مركزة جدا، إلخ".

وواقع الأمر أن القارئ عندما يجد قصة حلم في قصة حياة، يدرك بالطبع أن هذه القصة ثانية بالنسبة إلى قصة الحياة، وبالتالي فإن "حدثها" ميتا – سردي بالنسبة إلى عالم السرد المكون بواسطة الوجود الليلي للشخصية. فضلا عن ذلك، عندما يقص علينا شخص ما أحد أحلامه، فإن تلك القصة التي لا تستخدم مبدئيا سوى استحضار عادي ("هذا ما حصل لي في الحلم، الليلة الماضية.") تبدو لنا حتما كإدماج من الدرجة الثانية بالنسبة إلى نسيج وجوده الحقيقي، وكأنه يقص علينا كتابا قرأه أو فيلما شاهده مساء الليلة الفائتة.

كذلك هو الأمر حتما عندما تنطلق شخصية رواية في هذا النوع من النجوى أمام رفقائها في التخييل، أو عندما يقوم راو في السيرة الذاتية (واقعية أو تخييلية) بقطع قصة حياته النهارية (أو الليلية) ليدمج فيها كـ نرفال في "*أوريليا*" أو الراوي في "*البحث عن الزمن المفقود*" (بروست) أحد أحلامه.

---

(٣) شعب الأزتيك الذي نزل قديما في المكسيك – المترجمة.

(٤) إنها, وعلى نحو مبسط, النسخة التي يقترحها ريمون كونو (Queneau) في "*الأزهار الزرقاء*"، جاليمار, عام ١٩٦٥.

(١) تسلسل جريء يثير الجدل, قدمه وودي ألن، لا أدري أين بالتحديد.

كل شيء يسير، ليس من دون أسباب، وكأن عالم الحلم (عند هرقليطس) يشكل استطرادا تخييليا داخل ما يدعوه بروست بـ "عالم الأحياء"[١]. يمكننا القول، إن المرور من عالم إلى آخر يحتم قفزة من عالم سرد إلى آخر، وذلك لأن التخييل هو دائما ميتا سرد بالنسبة إلى الواقع أو إلى تخييل آخر يشوش عليه.

ليست هذه الحالة بذاتها بالضرورة انتقالا مجازيا، إذ لا شيء يمنع الراوي من تحديد الانتقال من مستوى إلى آخر بوضوح (" ما إن نمت حتى حلمت / حلم بأنه... ").

وبالمقابل، يوجد انتقال مجازي عندما يكون الانتقال من "عالم" إلى الآخر مقنعا بطريقة ما، أو مقلوبا: نصيا مقنعا، كما في "*الجمان*" لـ ميريميه، حيث لاشيء يسمح للقارئ، وإن كان متيقظا أو مطلعا، أن يحدد في أية لحظة (في أي نقطة من النص) ينام الراوي فوق حصانه؛ وبالتالي أن يميز بين عالم السرد "الواقعي" (جولة عسكرية على أحصنة نحو تلمسان) وعالم السرد ما فوق الواقعي للحلم (زيارة إلى "صالون تحت الأرض" لحورية عجيبة)، إنه مقلوب لهويا، كما في نهاية هذه القصة ذاتها، عندما نتبين أن العبارات الملزمة للشابة التي تقدم للبطل "فنجانا من القهوة"، هي في الوقت نفسه العبارات التي يستخدمها رفيقها ليعيد الحالم إلى الواقع قائلة: " آه! رومي، رومي!... هل سنقتل الدود، سيدي الضابط؟...".

بهذه الكلمات فتحت عيني كأبواب العربات.

كان لهذه الشابة شاربان طويلان، الصورة الحقيقية لرقيب الخيالة فاجنر... بالفعل، كان فاجنر يقف أمامي ويقدم لي فنجانا من القهوة، بينما كنت أنظر إليه، راقدا فوق رقبة حصاني، مذهولا. يمكننا أن نحكم على هذا المخرج من الحلم بأنه أقل ذكاء، وحتى أكثر فظاظة من مدخله؛ لكننا نجد ما يعادله من بين أمثلة أخرى[٢]، عند بروست من جديد، في نهاية "*حلم سوان*". فهذا الأخير يسمع في الحلم فلاحا يقول: "تعال واسأل شارلوس أين ذهبت أوديت لتنهي سهرتها مع رفيقها، فقد كان معها في السابق وقالت له كل شيء. إنهما من أشعل النار". عندها جاء خادمه لإيقاظه قائلا: "سيدي، إنها الساعة الثامنة، وقد جاء الحلاق فقلت له أن يعود بعد ساعة"[٣].

إن هذا الانتقال المجازي كله يعود حتما إلى كلمة "كان" التي تدل على تماثل بين الجملة، الحلمية، أقصد التخييلية، للفلاح المحلوم به، وبين الجملة النهارية جدا للخادم الواقعي.

* * *

وإليكم قصة من طراز قديم – أي أقدم من الصفحات التي ذكرتها سابقا – قصة المسلسل التلفزيوني *دالاس* (لأنه يوصف في غالب الأحيان خطأ بأنه "سلسلة"، بينما هو بحق مسلسل مؤلف من حلقات متتابعة). يقدم هذا المسلسل بديلا نادرا إلى حد ما لهذه الطريقة – التي هي بالأحرى بحد ذاتها عادية، وتقوم على كشف الطابع "الحلمي" لحدث ما بعد وقوعه، بينما قدم أولا كـ "واقعي". تنبع أصالة هذا الكشف فقط من بطلانه. ولسبب متعلق بمصادفات صناعة المسلسل، تقدم إحدى حلقاته كحلم (فصل كامل من الحلقات في واقع الأمر)، وهي لم تكن قطعا كذلك عند كتابة السيناريو، أو إخراجه، أو تصويره في الإستديو، ولا عند تلقي الجمهور لها. سأشرح ذلك، وإن كانت هذه النقطة من إنجاز العمل معروفة من قبل جميع هواة هذا الفن الذي يقال عنه ثانوي، على الرغم من أنني لست متأكدا من طرح ذلك على نحو صحيح تماما.

---

(١) "ولكن سبق أن (عند استيقاظه) عبرت نهرا بتعرجات مظلمة, كنت صعدت على السطح حيث يفتح عالم الأحياء". ("*البحث عن الزمن المفقود*", المذكور سابقا, ١٩٨٨, الجزء الثالث, ص ١٥٩).

(٢) من بين أمثلة أخرى, لأن هذه العودة غير المتوقعة للواقع التي تكشف الطابع الخاص بالحلم لما سبق هي طريقة دارجة في بعض القصص المضحكة إلى حد ما.

(١) "*البحث عن الزمن المفقود*", المذكور سابقا, الجزء الأول, ص ٣٧٤.

ففي نهاية الموسم السابع، عام ١٩٨٥، يقرر الممثل باتريك دافي مغادرة التصوير نهائيا، بعد أن تعب من الدور البسيط الذي لا يمنح الممثل شيئا، وهو دور الطبيب بوبي أوينج. عندها يتخذ القرار بإماتة شخصيته في عالم السرد، ويستغني الموسم الثامن عنه. هذا بالفعل محزن، لكنه سهل جدا من الناحية التقنية. بعد سنة من ذلك، يقنع لاري هاجمان (" ج. ر") دافي بالعودة، بعد موافقة الجميع. ولكن كيف يمكن لبوبي أن يبعث من جديد دون استغلال ثقة الجمهور. بعد عدة أيام، أو أسابيع من "*عصف الدماغ*".(١) يقترح أحدهم هذه الفكرة الحاذقة: ستقدم حلقات السلسلة الثامنة وكأنما حلمت بها باميلا: *كان ذلك كله حلما!*

تستيقظ إذا يوما ما من هذا السبات الطويل، على نحو طبيعي جدا (لقد أهملت هنا ذكر المشهد الانتقالي البارع)، وهكذا يعود بوبي إليها وإلى الجمهور بكامل لياقته، ويتابع المسلسل حلقاته في مواسم خمسة، كما أظن. كانت الخدعة واضحة، لكن هذا لا يمنع أن الحلم أسلوب ميتا سردي، وبالتالي انتقالي مجازيا، على نحو كامن، قديم كالعهد القديم، وقابل للتصديق، لمن يريد أن يؤمن، أكثر من القيامة بحد ذاتها، التي تتعلق بالمعجزة. ليس لأن الجمهور لا يقبل أبدا قيامة إعجازية، بل لأنه من سياق مناسب (كإحدى حكايا عيد الميلاد، على سبيل المثال)، مناسب أكثر من السياق "البائس" كما نعلم، للمسلسل الشهير *دالاس*.

يمكنكم مشاهدة سلسلة "*الحياة جميلة*"(٢) عام ١٩٤٦، للمخرج كابرا، وفيها يسمح ملاك حارس مخلص بتلاعب سردي. جريء جدا، في صيغة حلمية، أضف إلى كونها فرضية (لا واقعية الماضي).

ولكني لا أرى حاجة في قصها عليكم، فأنتم تعرفونها غيبا.

فضلا عن ذلك، يقدم عالم "المسلسلات" التلفزيونية الطويلة بالنسبة إلى عالم السينما، خصوصية معروفة جدا، التي لا أكاد أجرؤ على أن أطلق عليها الصفة الواضحة، كما آمل، صفة "المسببة للانتقال المجازي": بمقدار ما تتوالى الحلقات يتوصل الجمهور إلى مطابقة الممثلين مع الشخصيات التي يمثلون، وهكذا شيئا فشيئا لا يصبح بإمكانهم الاستغناء عنها، كما سيجدون صعوبة في التخلص منها لمتابعة مسيرتهم الفنية. على الرغم من أن لاري هاجمان شفي من مرض السرطان، لكنه لم ينج قط، من الناحية المهنية، من انهيار مسلسل دالاس (ومع ذلك فنحن نجده أيضا في "*نيكسون*" لأوليفر ستون). كما نعلم أن هذا اللبس في الأدوار أصاب أيضا، على سبيل المثال، ممثلا كبيتر فولك (في دور كولومبو)، أو الممثل الأقرب منا روجيه أنان (في دور نافارو)، مع أن هذين المسلسلين بطابعهما البوليسي المعتدل لا يتمتعان بشيء يسمح بجذب درجة الهستيريا الشعبية التي تثيرها مغامرات العائلة أوينج "الحادة"، إذ لم يكن بوسع ممثليها أن يظهروا في المجتمع دون مواجهة المؤثرات المتناقضة لهذا التماهي.

كانت الجماهير ترتمي معا، على دافي وعلى الطيب بوبي، على هاجمان والرهيب ج.ر، دون أن تعلم لأي سبب ولأي هدف. لقد أصبح "*مفترق الجنوب*" بالتدريج واقعيا، وقد أصبحت هوليوود أسطورية، منذ حوالي قرن.

لا يبدو لي أن حالة الممثلين الكوميديين في السينما الصامتة مماثلة تماما لم سبق، كماكس لاندر، شارلي شابلن، الأخوة ماركس، بوستر كيتون، هارولد لويد، هاري لانجدون أو لوريل وهاردي: فتماهي الممثل مع شخصيته لم يكن يحصل في النهاية عن طريق اللبس التدريجي؛ فذلك تماثل أساسي قائم على صيغة موروثة

---

(١) بالإنجليزية في نص جونيت (brainstorming) و(It was all a dream) – المترجمة.

(٢) بالإضافة إلى ذلك، يقال إن الحلقة الأخيرة من دالاس مستوحاة من هذا الفيلم الكلاسيكي الشهير, وفيها نرى ما كان يمكن أن يحصل لو لم ينجح. ج.ر (أو لو لم يعش أبدا ؟). لا أدري إذا كانت هذه الحلقة عرضت, بما أنني غير متأكد من معلوماتي حول هذا الموضوع, والتي حصلت عليها من برنامج عن السلسلة الوثائقية (قصة هوليودية).

تقريبا من استعراضات السيرك، وعروض الـ "ميوزيك – هول"، ومن بعيد، وباتجاه معاكس[١] من كوميديا ديلا آرتيه. فعندما يمثل هاجمان دور ج. ر.، يصبح ج.ر بنظر جمهوره. لكن شابلن كان يتحول عمدا إلى "شارلو"، وجوليوس ماركس إلى "جروشو"... إلخ.

وبعد "الأزمنة الحديثة" يفلت شابلن من دوره "الخاص" بكل بساطة، بهجر علاماته المميزه (اللباسية والأخرى)، وبتجسيد شخصيات مستقلة، مثل: هينكل، فيردو، كالفيرو، فيصبح هكذا، إذا كنت أجرؤ – ولأقوم بتبسيط تمييز أكثر براعة بالتأكيد، يصبح ممثلا كالآخرين.

* * *

سأبقى قليلا في عالم السينما لأذكر حالة انتقال مجازي استغلها هذا الفن بكثرة، ذلك عندما تقترح إحدى الشخصيات من (داخل) عالم السرد روايتها لأحد الأحداث في الفيلم، وتظهر بعض الأفلام على الشاشة هذه الراوية الميتا – سردية للحدث، دون أن يدل شيء مسبقا على درجة صحة هذه الإعادة؛ بينما يستقبلها المشاهد عفويا وكأنها حقيقية، بفضل قوة الإيحاء المعروفة للصورة.

من ناحية أخرى، قد يحصل أن يظهر تناقض واضح، وساخر عمدا بين الرواية الشفهية والمشهد الذي يفترض أنه يصورها. ففي فيلم *"الفيل يخدع كثيرا"* (لإيف روبير، عام ١٩٧٦)، عندما تتوجه الشخصية – الراوي إيتيان – (جان روشفور) إلينا باستمرار في سردها بصوت خارجي (*off*)، تكتسب دورا هاما ينفيه باستمرار المشهد "المعيش" (المصور) المتعلق به. إذا، المشاهد مدعو هنا لأن يثق دون تحفظ بالصحة المفترضة للصورة.

لا أعرف أي مثال يصور التوزيع المعاكس، (أي صورة ينفيها التعليق الشفهي)، فقد يكون هذا بوجه الاحتمال أقل إقناعا بكثير من المثال السابق. ما أراه لا يمكن أن يكون حقيقيا إلا على نحو تخييلي[٢]، ونحن نذكر النقد اللاذع الذي وجه لتقنية "الخطف خلفا" في فيلم "*مرحلة الرعب*" لألفرد هيتشكوك عام ١٩٥٠، ثم تبين بعد ذلك عدم صحته. أما تعدد الروايات (الذاتية) المتنافسة في المثال الكلاسيكي لـ "راشومون" (كوروساوا عام ١٩٥٠)، فهو ناتج بمزيد من القدرة على مشابهة الحق (أو التحفيز)، عن تتابع الشهادات المتناقضة أمام محكمة، بخصوص حدث عابر. لا يزول هذا التناقض في الختام، وذلك لأن مقولة الفيلم تريد تصوير نسبية وجهات النظر الإنسانية. (لايمارس المسرح كثيرا هذا النوع من المؤثرات، لكنه ليس عاجزا عن ذلك على الإطلاق: يمكنكم مشاهدة " *ثلاث روايات من الحياة* " لياسمينة ريزا).

وفي "*انقلاب الحظ*" (باربت شرودر، ١٩٩٠)، تنتج تعددية الروايات في مكتب محامين عن سلسلة من الفرضيات المتوقعة حول ظروف موت البطلة، قدمت كل واحدة منها في مشهد صور حتما من أجل ذلك. على أية حال لن تكشف الحقيقة سوى في "*راشومون*"، ليس بسبب نسبية في المبدأ، بل فقط لأن الحكم ببراءة الزوج المتهم ينتج عن غياب دليل الإدانة.

---

(١) كما ذكرت أعلاه حول "الكابتن فراكاس", كان الممثلون في التقاليد الإيطالية, يحتفظون خارج المسرح بأسماء أدوارهم المعتادة (أو المناسبة): أرلوكان, ماتامور, إيزابيل, وبالعكس, يمنح كبار الممثلين الكوميديين في السينما الصامتة إذا غالبا (ليس دائما) أسماءهم الشخصية أو ألقابهم للشخصيات. يستعيد المسلسل التلفزيوني تقريبا هذه العلاقة الكلاسيكية عبر جمهوره, مقلصا هاجمان إلى دوره ج.ر., أو فولك إلى كولومبو.

(١) لكن افتراض الصحة هذا يطبق أيضا على الانتقالات المجازية السردية (الشفهية) كنموذج "حب سوان" أو "بودولينو": فالاهتمام بقصة ثانية (أي من منبع ثان أو ثانوي) الذي تتحمله القصة الأولى يصلح لكفالة. فإذا كان بوسع نيسيتياس في نهاية المطاف (ص ٥٥٥) التعبير عن شك ما في صحة مغامرات البطل الخرافية, لا يمكن للقارئ إلا أن يقبل العلاقة التي يقدمها له الراوي عنها (بالطبع, في صيغة التعليق التخييلي للريبة).

إذا، لن نعلم أبدا أيا من المشاهد المتناقضة التي حضرناها كان صحيحا، ولا حتى ما إذا كان أحدها كذلك.

ولكن لا شيء يلزم أن ينافس هذا التعامل المجازي لقصة ثانية بواسطة الصورة، أو يعارضه تصوير مختلف: إذ إن رواية سينمائية لـ *الأوديسة* يمكنها تماما أن تعالج قصة أوليس على هذا النحو، دون أن يدفع ذلك المشاهد إلى التساؤل (أكثر من قارئ *الأوديسة*) عن صحتها. وإن حالات *الخطف خلفا* المتكررة التي يعيد بها أورسون ويلز (في *المواطن كاين* ١٩٤١) تشكيل حياة شارل فوستر كاين ومسيرته المهنية ناتجة كلها عن شهادات مختلفة تستدعي الماضي، وقد منحت بعد موت كاين للصحفي – التحري جيري تومبسون. وهي ليست متناقضة إلا جزئيا وهامشيا. يمكننا أن نتحدث عن حالة مماثلة في الطريقة التي يعالج فيها جوزيف ما نكويتش (في "*الكونتيسة حافية القدمين*" ١٩٥٤) حياة النجمة المتوفاة "ماريا داماتو" (ماريا فارجاس) ومسيرتها المهنية، بواسطة قصص قدمت لكاتب السيناريو صديقها الحميم، أو من ذكريات عاشها من جديد الكاتب المذكور – وكل ذلك مقدم أيضا في تصوير يتجاوز فعل السرد الشفهي لهؤلاء الشهود المختلفين. كذلك الأمر كذلك بالنسبة إلى العديد من حالات الخطف خلفا السينمائية التي عرضها مبرر غالبا بقصة ثانية، كحلقات حياة سيدهارتا التي تنتشر في القصة – الإطار "*بوذا الصغير*" (برناردو برتولوشي، ١٩٩٣)، التي يثيرها البطل الشاب عبر قراءة الكتاب المصور الذي تشرحه له أمه في البداية، ثم مرشده المدرب. وترافق هنا الأصوات السردية الخارجية (*off*)، المكررة قليلا، رؤيته المصورة، أو أيضا ودون شك المستخدمة أكثر، كما في "*بزوغ النهار*" (لمارسيل كارنيه ١٩٣٩) بواسطة نشاط مسبق للبطل – القاتل المحاصر من قبل الشرطة في منزله، الذي "يستعيد" ماضيه قبل أن يطلق على نفسه رصاصة: إنها استعادات عديدة تتطلب من المخرج أن يجعلها موضوعية على الشاشة، دون اهتمام كبير بالمصدر الذاتي المفترض. يمكننا القول إن طبيعة التجسيد السينمائي تقوده حتما إلى معالجة كل حالات الخطف خلفا وحالات استشراف المستقبل، وإن كان أقل شيوعا، وحتى معالجة كل هاجس، بطريق الانتقال المجازي، (انظر إلى داني كاين في "*سر حياة والتر ميتي* للمخرج *نورمان ماك ليود*، ١٩٤٧): فإذا كان بوسعنا أن "نري" حدثا، لم نكتف بسرده فقط؟

* * *

لا شيء يمنع أخيرا المسرح من اللجوء إلى هذه الطريقة، فنموذج "المسرحية داخل المسرحية" في مسرحية "*الوهم الكوميدي*"، المذكورة سابقا، يمكن أن تحلل بهذه العبارات: قد يكون بوسع ألكاندر أن يكتفي بقص مغامرات كليندور على برياد امان، لكنه يختار، أو بالأحرى إن الكاتب المسرحي كورنيي من يختار أن يريه هذه المغامرات، لسبب حاسم يدل على قدرته على ذلك، ولمزيد من التسلية. إن جدية التراجيديا واللياقة فيها تبعدانها حتما أكثر عن اللجوء إلى أساليب كهذه، إذ لا يمكننا أن نتخيل راسين في "*فيدرا*" مستبدلا بقصة تيرامين تجسيدا مسرحيا عن موت هيبوليت مع وحش بحري، بالتواءات متعرجة وأحصنة محتدمة وعربة تحطمت على الصخور. يمكن لمخرج مسرحي جريء أن يجرب ذلك (وقد رأينا أسوأ) باسمه، أو باسم الفوقية الارسطية (والمضادة لأفلاطون) *للمحاكاة* على *عالم السرد*.

أنا لا أستشهد دون جدوى بهذا الزوج الوقور، لأن مبدأ هذا الشكل من الانتقال المجازي يقوم على استبدال الأولى بالثانية (أي بما يقدم أولا ضمن أنواع الثانية). لقد ذكرت أعلاه جملة دومارسيه التي تبدو لي أنها استمدت تعريفها للانتقال المجازي تقريبا من "الوصف المؤثر"، ووصفت عبارات هذه المقاربة بـ "المضللة" ("كما نعيد إلى هذه الصورة طريقة حديث الشعراء [...] عندما يضعون أمام أعيننا الحدث الذي يفترضه الوصف، بدلا من الوصف نفسه").

نتبين الآن أن هذه العبارات ليست مضللة في كل الأحوال، أو على الأقل في الفنون كلها؛ لأنها تنطبق تماما على الطريقة التي يصور لنا فيها المسرح والسينما (على العكس من الأدب) أحداثا يمكن الاكتفاء بوصفها أو سردها عبر شخصية أو راو.

مرة أخرى، لا يتمتع النص السردي أو الوصفي حقا بهذه الحيلة، وعلى الرغم مما تدعيه التعريفات الوهمية أو المبالغ فيها ذاتها، التي ينسبها البلاغيون الكلاسيكيون إلى "الوصف المؤثر"، لا يمكن لهذا النص فعلا أن "يصور" لنا ما ليس بوسعه أن يقدمه إلا شفهيا – إلا إذا كان ما "يقدمه" خطابا، أنتج شفهيا، بالكتابة أو *في سره*. هذه الحالة التي يترك فيها الوصف مكانه لإعادة – إنتاج بسيطة وصرف – هي الحالة التي تمثلها، على سبيل المثال، تلك الصفحات من *الإلياذة* التي انتقدها أفلاطون بشدة (ولكن على نحو منطقي، من وجهة نظره)، وفيها يتصنع الراوي (هوميروس) أنه يصبح شخصية (كريسيس) لينقل لنا خطابه حرفيا، متخليا بذلك عن مهمته النبيلة كناقل لعالم السرد (أي راو "للقصة الصرف"، كان ينهض كما يجب بأعباء أقوال شخصياته، في شكل خطاب مسرود في الأسلوب غير المباشر)، ليقوم بدور أقل جدارة هو منتج للمحاكاة[1]، أي بالتأكيد دور الكاتب المسرحي. يمكننا أن نعد هذه الخصومة المضادة لمحاكاة أفلاطون بالهذيان، لكنها تشير إلى هذا الحدث الذي يهمنا:

عندما يترك الراوي الحديث لأحد شخصياته – أو أكثر من ذلك – عندما يترك له التعبير عن فكرته في "مونولوج داخلي"، يتجاوز على نحو تخييلي نموذجي (أو جهرا، منذ تحليلات كايت هامبرجر[2]) عتبة من التجسيد لا يمكن تجاوزها مبدئيا.

* * *

عندما ذكرت أعلاه حالة *الارتجاليات* الشاملة تقريبا، تركت جانبا الحالة الغريبة لـ *ارتجالية ألما"* عام ١٩٥٦، وتدور كما يوحي عنوانها، في استديوهات الشانزيلزيه. وواقع الأمر، لا توجد هنا، كما عند موليير وبيرانديللو أو جيرودو (لاشك أنني نسيت آخرين)، لا توجد مسرحية – داخل – المسرحية بحصر المعنى، أي في شكل ارتجال مزيف أو تدريبات مزيفة معلبة على مسرح من الدرجة الثانية. الكاتب فقط ("يونسكو") في مواجهة مع ثلاثة دكاترة في "علم المسرح" أطلق عليهم – على نحو جلي بالنسبة إلى من يتذكر خصومات الحقبة – "بارتولوميوس ١ و٢ و٣" جاؤوا لمقاطعة عمله في الكتابة (وليس في الإخراج)، وانتقاده علنا بدروس وتأنيبات بريختية تقريبا، وفي أسلوب هزلي يذكر بمشعوذي "*حب الطبيب*" أو متحذلقي نقد "*مدرسة النساء*، " أكثر من ممثلي " *ارتجالية فرساي*" أثناء عملهم، قبل أن تطردهم "ماري"، أحد أشكال دورين، والمكنسة في يدها، المكلفة بتجسيد حسن التصرف الشعبي. لا شيء أكثر كلاسيكية، في نهاية المطاف.

أما مؤثر الانتقال المجازي فيقع في مكان آخر: في بداية المسرحية، إذ يستيقظ يونسكو مذعورا، وقد أنذره بارتولوميوس الأول طالبا منه قراءة المشهد الافتتاحي للمسرحية التي يفترض أنه بصدد كتابتها (أي "*حرباء الراعي*"). ينفذ يونسكو الطلب، ويقرأ صفحة تعيد حرفيا إنتاج مشهد الافتتاح في *ارتجالية ألما* التي شاهدها الجمهور منذ فترة قصيرة (مع الملاحظات الإخراجية التي لا يدرك منها سوى التنفيذ). ثم يحضر بارتو لوميوس الثاني والثالث، ويفرضان بدورهما قراءة جديدة لهذا المشهد: تدريب جديد لمشهد البداية الذي سيثير ضجة لدى المتخصصين في المسرح الهائجين. سنجد إذا من جديد تسلسلا ينظم على نحو عادي إخراج مسرحية، يقرؤها الكاتب[3] بداية بصوت عال، ثم يقرؤها الممثلون المتفق عليهم "حول طاولة" (أي ممثلة تقريبا)، وبعد ذلك تقوم "التدريبات" على المسرح، حتى موعد العرض الأول أمام الجمهور. لكن

---

(١) أفلاطون, الجمهورية, ٣٩٢ س – ٣٩٤ س, انظر" صور ٢", دار سوي ١٩٦٩, ص٥٠ – ٥٦, و" صور ٣"، المذكور أعلاه, ص ١٨٩–١٩٠.

(٢) كايت هامبرجر (Käte Hamburger), "*منطق الأجناس الأدبية*" (١٩٧٧), طبعة دار سوي, ١٩٨٦.

(١) مذكرات دوماس, من بين أخرى تذكر في عدة مناسبات هذه الجلسات التحضيرية التي يتوقف عليها قبول المسرحية أو رفضها من قبل مدير المسرح.

هذا التسلسل معكوس هنا: فالممثل (في مرحلة التأليف: موريس جاكمون) الذي يجسد في البداية الكاتب في دوره الشخصي يجسد بعد ذلك (مرتين) الكاتب نفسه وهو يقرأ الدور (دوره دائما) الذي مثله للتو، قبل أن يعيد تمثيله في مقاطع، كلما ظهر على المسرح من سيضطهدونه بعد ذلك. إنه "دوار الغنم"، أو لاستخدام عبارات بارتو لوميوس الأول "إنها حلقة مفرغة".

* * *

كانت تلك نزهتنا عبر بعض من الأشكال المحتملة أو غير المحتملة لهذه الصورة الجذابة، وهي لا تدعي حتما الشمولية في كل فرضية من فرضياتها التي تخلو من نفع أو تثقيف.

في الختام، أود على الرغم من ذلك أن أوجه التحية إلى نص أحدث من *تريستام شاندي*"، ومن *ثار شاحبة*"، نص يمكن أن نعده، على الأقل حتى هذه اللحظة، وفي مجال تظاهراته الأدبية، أجمل ما في هذه الباقة: أقصد رواية كريستين مونتالبيتي (Montalbetti): "*أصل الإنسان*"[1] التي تحكي على طريقتها بضع أيام من حياة الموظف الجمركي الشهير جاك بوشيه دوبيرت، عشية اكتشافه الإحاثي الكبير الأول (عام ١٨٤٤، كما أظن)، حول منطقة أبرفيل. إنها ليست بالتأكيد الأحداث التي تستدعي الاهتمام بهذه السيرة المبدعة، فهي بالأحرى أحداث ضئيلة – حتى وإن أخذنا بالحسبان الظهور الخجول أحيانا لبعض المخلوقات الرئيسة المتنوعة – بل هي الطريقة التي وجهت بها القصة بواسطة روائية – راوية (وقد ضبطت مرتين باسمها الحقيقي، كالوضع الإشكالي لـ "مارسيل" في *البحث عن الزمن المفقود*"، بعناية بطله ذاته – بما أننا نجد فيها "بطلنا"، كما في "*لير بارما*". تتحول هذه الروائية – الراوية ببساطة إلى مشاهدة للحدث الذي تصف (أكثر مما تروي) في الزمن الحاضر ومن الخارج بوجه العموم؛ ولكن ليس دون أن تتساءل عن مداخله ومخارجه، وليس دون أن تشارك في فضولها، أو في حيرتها قارئا لا تمتنع عن حثه في بعض الأحيان على التدخل، كـ "تريستام"، وإن كان ذلك تدخلا بسيطا في مجرى الأحداث. لقد قلت روائية – رواية، لأن وضعها بالتناوب، إن لم يكن معا، وضع راو شاهد حاضر قادر على التدخل الفاعل تقريبا؛ ووضع كاتب واع لغاياته ووسائله، قادر على النقد الذاتي والتناجي بأنواعه المختلفة، وعلى الاستطرادات الغريبة عن عالم السرد (مثل "مدمجا ذكرى من طفولتي...")، وهو يقوم بقياس درجة انتباه جمهوره، طالبا رأيه، مقدما له خيارات سردية متعددة – (كقوله: "احذف البيانات التي لا تناسبك ")، مراقبا أو مرتقبا للطريقة التي يقلب بها القارئ، أو يتجاوز فيها صفحات ما يعرف أو يشار إليه ككتاب. إنه كتاب يدعونا، بعكس الصيغة التقليدية، وفقا لأمنية الشكلانيين، ليس لتعليق ريبتنا، بل لتعليق قدرتنا على التصديق – وإن أصبحت ضعيفة اليوم، بعد أكثر من ثلاثين عاما من العلاج لإزالة الإيهام السردي، "المسرحي" والسينمائي.

* * *

كنت ذكرت أعلاه نموذج التدخل الخاص بالسينما الذي يصفه مارك سيريزويلو (Cerisuelo) بـ "الوجود الحقيقي"، عندما يتدخل ممثل أو شخص آخر مرتبط تقريبا بعالم العروض (ومن ليس كذلك؟) وذلك شخصيا ليمثل دوره الحقيقي في فيلم تخييلي، كبوستر كيتون في "*شارع سانسيت*". بعد تفكير، أجد أن عبارة "خاص بالسينما" ربما تكون مقيدة جدا؛ وذلك لأن الرواية لا تمتنع عن إدخال شخصيات استعارتها من عالم السرد الخارجي التاريخي (الذي هو عالم سرد آخر) في عالمها السردي التخييلي، كلويس الحادي عشر بشخصيته في "*كالتان دوروارد*"، وريشيليو في "*الفرسان الثلاث*"، أو نابليون في "*الحرب والسلام*" فإذا صنع كيتون "الحقيقي" انتقالا مجازيا في فيلم تخييلي، فإن نابليون "الحقيقي" (أو كوتوزوف) سيحقق كذلك انتقالا مجازيا في رواية أغلب شخصياتها خيالية. لقد احتفظنا طويلا بالعادة القديمة المتعلقة بالرواية التي يقال عنها تاريخية، وبطابع "المفصول عن الجسد" الخاص بهذه الشخصيات، كما بالشخصيات الأخرى

(١) دار بول (Pol) للنشر، عام ٢٠٠٢.

(نحن "لا نرى" نابليون – ولا حتى الأمير أندريه – عند تولستوي، كما نرى كيتون عند ويلدر، بل نكتفي "بالتعرف" إليه لمجرد قول اسمه. لقد منعتنا هذه العادة القديمة، وهذا الطابع الخاص بالشخصيات من إدراك الطابع الانتهاكي لوجود هذه الشخصيات "الحقيقي" في عالم التخييل. ولكن، صحيح أن هذا النموذج من الرواية ليس وحده الذي يستعير من الواقع لبناء عالمه التخييلي: فـ لندن شارل ديكنز، وباريس (أو المدن الأخرى) عند بلزاك، وكل الأشياء الأخرى التي تملأ هذه المدن استعيرت من الواقع، تماما كالأبطال المشاهير في روايات والتر سكوت، والكساندر دوما، أو تولستوي.

كتب أراغون في مقدمة كتابه *الأسبوع المقدس*"، مؤكدا: "رواياتي كلها تاريخية، وإن لم تكن تحمل هذا الزي."، ويمكن للروائيين جميعا، (بل يجب عليهم) أن يقولوا الشيء ذاته. وحقيقة الأمر، إن التخييل من جهة إلى أخرى مشبع ومكتنز بعناصر قادمة من الواقع، مادية كانت أو روحية: فبخل آرباجون، أو طموح راستينياك لا يمكن التحقق منهما إلا انطلاقا من فكرة عن البخل أو الطموح كونها الكاتب وجمهوره في تماسه مع الحياة الواقعية، ومن أعمال مسرحية أو روائية أخرى.

هذا الإصفاق(١) الدائم والمتبادل بين عالم السرد الواقعي وعالم السرد التخييلي، ومن تخييل إلى آخر، هو روح التخييل ذاته بعامة، وروح كل تخييل بخاصة. وكل تخييل محاك بالانتقالات المجازية. وكل واقع كذلك، عندما يعترف بالتخييل في عالمه، كأن نقول: "هذا الرجل دون جوان حقيقي".

* * *

إن الدرس الذي تقترحه كل هذه المتاهات السردية، والوصفية، والمسرحية، والسينمائية، والأخرى التي نسيتها، استخلصه على نحو منحرف، منذ بضع عشرات من السنين، أحد مهندسيه الحاذقين، لا يسعنا هنا إلا أن نتلو أقواله مرة أخرى:

"لماذا نحن قلقون لأن البطاقة مدرجة في البطاقة، وأن ألف ليلة وليلة داخل كتاب *ألف ليلة وليلة*؟ وأن دون كيشوت قارئ لكتاب *دون كيشوت*، وهاملت مشاهد لمسرحية *هاملت*؟

أعتقد أنني وجدت السبب: إن قلبا كهذا يشير إلى أن شخصيات تخييل ما إذا كان بوسعها أن تصبح قراء أو مشاهدين، فيمكننا نحن قراءهم أو مشاهديهم أن نصبح أيضا شخصيات تخييلية. أشار كارليل في عام ١٨٣٣ إلى أن التاريخ الشامل كتاب مقدس، لا منته، يكتبه الناس جميعا ويقرؤونه، ويسعون إلى فهمه، وفيه يُكتبون(٢)".

هو كتاب إذا، مقدس؟ لا أدري؛ لا منته؟ أشك قليلا في ذلك – كتاب فيه يكتبنا أحدهم (ولكن من؟) باستمرار،... يكتبنا، وربما أيضا، ودائما، في نهاية المطاف يمحونا. قد نكون هكذا حمَّلنا بلا روية صورة بسيطة أكثر مما تحتمل أو يخطر ببالها، ولكن هل يعلم أحدنا *حقا* ما يخطر ببال صورة؟

---

(١) نقل سائل أو دم من إناء إلى آخر – المترجمة.

(٢) بورغيس, "*حالات السحر الجزئي لدون كيشوت*", الأعمال الكاملة, المرجع المذكور أعلاه, الجزء الأول, ص٧٠٩.